

U. PORTO



**FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO**

**UNIVERSIDADE DO PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
MESTRADO EM PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS (MPAC)**



Imagem Zeca Ligiéro (1998).

DORIEDSON BEZERRA ROQUE

NUM TEMPO QUE FUI SEREIA

Relatório de projeto do Mestrado em Práticas Artísticas contemporâneas (MPAC), apresentado pelo aluno Doriedson Bezerra Roque, sob a orientação da professora Rita Castro Neves, como requisito complementar para obtenção do grau de mestre.

RITA CASTRO NEVES (ORIENTADORA)

PORTO, 31 de Julho de 2015.

Agradecimentos

(...) “Eu não posso e nem quero explicar, eu agradeço” (Clarice Lispector).

Tomando as palavras de Lispector agradeço a todos que direta e/ou indiretamente ajudaram para a construção desse trabalho. Agradeço também aos que o lerão, contribuindo com o diálogo.

Agradeço a Profa. Rita Castro Neves pela orientação lúcida e compreensiva, apontando outros sintomas para esse trabalho.

Ao professor Fernando Pereira pelo olhar crítico e atencioso que ajudou no aprofundamento do mesmo.

Aos colegas do MPAC pelas partilhas artísticas que ultrapassaram as paredes da faculdade.

A performer Helena Ferreira por dividir, ou melhor, juntar seu corpo ao meu, como dois seres animais performadores que reconhecem nesse diálogo suas incompletudes.

A Paulo Emílio pela parceria na vida e arte.

Ao coletivo Tuia de Artíficos por ter dado corpo a esse trabalho.

A Professora Fátima Lambert pelo olhar que sem dúvida foi valioso para o crescimento desse processo.

Resumo

Num tempo que fui Sereia é um projeto de experimentação artística, teórico-prático, desenvolvido por mim enquanto estudante do Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas (MPAC), pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), num contexto de trabalho artístico de colaboração com o coletivo Tuia de Artíficos do qual sou co-criador e membro desde 2007. Um vestido vermelho com detalhes em prata, conhecido no Brasil como modelo Sereia, serviu como objeto mediador das performances construídas antes e durante o Mestrado. À procura de um/a dono/a, para esta vestimenta, ações foram criadas para apresentação ao vivo, que procuraram dialogar com o vídeo e a fotografia. Neste exercício de criação, debruicei-me sobre a trajetória poética que essa vestimenta assumiu quando encarnada no corpo de várias pessoas, em tempos e espaços diversos da grande Recife (Pernambuco, Brasil), bem como sobre a questão da identidade híbrida presente nesta mesma indumentária que posteriormente escolhi performar (Brasil, Portugal, Cabo Verde, Itália, França). Assim, vesti-me e segui em viagem arriscando-me como único dono, fazendo meu corpo uma extensão da veste; criando performances como oferendas, inspirado pela mitologia de alguns Orixás do Candomblé afro-brasileiro. Seres que a mim foram apresentados ainda quando criança, pela minha avó materna; e confirmados na juventude, quando do contato profissional como fotógrafo a registrar alguns terreiros, espaços de culto do Candomblé. O hibridismo e o sincretismo desses deuses, alguns deles Sereias, levou-me a compreender a performance artística como um contínuo exercício de criação e mestiçagem, presentes em tempos e espaços diversos, partilhadas numa prática artística colaborativa.

Palavras-chaves: Vestido. Performance. Orixás. Sereia. Prática Artística Colaborativa.

Abstract

When I was a Mermaid (Num tempo que fui Sereia) is an artistic project of theoretical and practical experimentation, developed by me as a student of the Master in Contemporary Artistic Practices (MPAC), at the Faculty of Fine Arts of the University of Porto (FBAUP). The project was developed in the context of a collaboration process within Tuia de Artíficos, a collective of which I am a co-creator and member since 2007. A red dress with silver accents, known in Brazil as a Mermaid model, served as a mediator object in the set of performances I developed before and during this Master programme. In the search for an owner for this dress, actions have been created for live presentations in dialog with video and photography. In this exercise, I look into the poetic trajectory that this attire takes when incarnated in the body of different people, at different times and different spaces of great Recife (Pernambuco, Brazil). Equally the question of hybrid identity is raised by the use of this same dress, that I have chosen to perform in different places (in Brazil, Portugal, Cape Verde, Italy and France). Therefore, I dressed and travelled, taking the risk of being its sole owner, making my body an extension of the garment; creating performances as offerings, inspired by the mythology of some Orixás of the Afro-Brazilian Candomblé. These beings were present in my childhood, through my maternal grandmother; and confirmed during my youth, when I went to the spaces of worship of Candomblé - *Terreiros* - as a photographer. The hybridity and syncretism of these gods, some of which are Mermaids, led me to understand the artistic performance as a continuous exercise of creation and diversity, present in different times and locations, and shared in a collaborative artistic practice.

Key words: Dress. Performance. Orixas. Mermaid. Collaborative Artistic Practice.

Índice

INTRODUÇÃO.....	07
1. UM OLHAR SOBRE PERFORMANCE.....	10
1.1. UM OLHAR SOBRE PERFORMANCE EM PERNAMBUCO.....	11
1.2. FOTOPERFORMANCE EM DIÁLOGO.....	15
2. SOBRE A ROUPA E O VESTIR.....	22
3. “NUM TEMPO QUE FUI SEREIA”. UMA PRÁTICA ARTÍSTICA E SUA RELAÇÃO COM O CANDOMBLÉ.....	30
3.1. UM VESTIDO VERMELHO, TIPO SEREIA.....	31
3.2. UM OLHAR SOBRE O CANDOMBLÉ.....	33
3.3. ORIXÁS QUE ME INSPIRARAM.....	37
3.4. UM OLHAR SOBRE IDENTIDADE.....	43
4. SORE MEUS CAMINHOS OU A PRÁTICA ARTÍSTICA COMO OFERENDA.....	46
4.1. SOBRE O COLETIVO TUIA DE ARTIFÍCIOS.....	49
4.2. SOBRE UMA CRIAÇÃO PARTILHADA.....	51
4.3 VESTIDO PARA MONTAR.....	53
4.4. VESTIDO NA MALA: EXERCÍCIOS DE VIAGENS.....	68
4.5 VESTIDO PARA INTERCÂMBIOS.....	82
4.6. EXERCÍCIOS PARA VIDEOPERFORMANCES NO PORTO, PORTUGAL.....	85
4.7 EXERCÍCIOS PARA VIDEOPERFORMANCES NO NORDESTE DO BRASIL.....	88
4.8. PERFORMANCE PARA UM PÚBLICO.....	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
BIBLIOGRAFIA.....	98

Introdução

Num tempo que fui Sereia é um projeto artístico que venho debruçando-me desde 2009, no Brasil, e que foi, aqui em Portugal, amadurecido no contexto do Mestrado em Práticas Artísticas (MPAC).

Neste trabalho assumo a performance artística como linguagem, e o registro dela pelo olhar da fotografia e do vídeo. Tal experimentação tem como mote ações que dialogam com uma indumentária “feminina”, um vestido de gala vermelho e prata, de modelo popularmente conhecido, no Brasil, como Sereia.

Esse vestido foi adquirido em uma loja de segunda mão a um preço razoável e posteriormente doado ao coletivo Tuia de Artíficos, por uma pessoa próxima. Durante anos esta indumentária ficou parada a espera de corpos que o conduzissem.

Num primeiro momento, inserido nos experimentos poéticos desenvolvidos no Nordeste do Brasil, em *Vestido para Montar*, convidava amigos para usarem essa veste enquanto fotografava as ações, como quem buscava um/a dono/a para ela.

Agora, no âmbito do Mestrado, arrisquei-me, vestindo-me por inteiro com essa roupa que não foi feita para mim, mas que parece que sim, dado o perfeito caimento desse traje “tipicamente” feminino em meu corpo “essencialmente” masculino, revelando os desdobramentos híbridos de ações em espaços e tempos diversos.

Essa proposta visa refletir sobre minha prática com a performance, ora criada para o seu ato ao vivo, ora esboçada para o registro imagético. Nesse processo evidencio a criação colaborativa na prática artista, através das trocas criadas com o Tuia de Artíficos.

O Tuia de Artíficos é um coletivo de criação idealizado, em 2007, por mim e Paulo Emílio, a partir das inquietações de uma família de amigos da grande Recife (Pernambuco, Brasil). O Tuia atua convidando as famílias, os amigos e conhecidos de seus membros, além de outras pessoas da comunidade, a partilharem experiências artísticas através de exercícios de criação em performance e intervenções em vários espaços (íntimos, públicos, urbanos, rurais, etc...).

Nesta pesquisa exploro a questão da identidade por meio do movimento de um corpo híbrido que performa seus arquétipos, apropriando-se do símbolo da Sereia, presente em várias mitologias, mas que aqui tem mais referência com os

Orixás do Candomblé, ancestralidade africana (afro-americana) que mais se aproxima de mim.

O trabalho prático está dividido em ações ao vivo e em diálogo com o vídeo e a fotografia. As videoperformances constituem cinco registros que foram feitos entre 2014 e 2015 (Brasil, Cabo Verde, Portugal), em parceria com os membros do Tuia e amigos convidados. O vídeo age como enunciador revelando um corpo de homem/Sereia que caminha sobre terras e águas, trilhando veredas por mim antes desconhecidas.

As fotoperformances foram desenvolvidas em diferentes contextos, espaços e tempos. O registro é incorporado no projeto por imagens que difundem um recorte de ações efêmeras, e diferentes olhares sobre esta prática e processo.

A escrita desse relatório está dividida em pequenos capítulos, como forma de tornar a leitura mais clara sobre a estrutura de pensamento que desenvolvi. São referências básicas para compreender a construção criativa à qual pretendi chegar.

Num primeiro momento, discorro sobre performance a partir do meu olhar, bem como as referências dessa linguagem mundial presentes no Nordeste do Brasil (Recife, Pernambuco), durante e pós-ditadura militar; apresento um recorte do trabalho desenvolvido pelo Tuia de Artíficos, citando brevemente outros artistas e coletivos da região, e pensamentos-visualidades com os/as quais me identifico para compor meu processo de criação.

No segundo momento, faço de forma sucinta, um recorte histórico sobre a roupa e o vestir como produção social-cultural, associando esse ato a algumas práticas artísticas históricas e atuais, que contestam as determinações sociais-culturais.

No terceiro momento, dando continuidade à questão da roupa falo mais especificamente da identidade que incorporo na performance que desenvolvo, comentando sobre a ancestralidade africana (afro-americana) presente no Candomblé e em seus arquétipos, os Orixás, utilizando a mitologia da Sereia, bem como da relação simbólica que essas entidades desenvolvem com o espaço e o tempo.

Na metodologia descrevo de forma livre, anunciando poeticamente os caminhos percorridos, dando ênfase às minhas referências e experiências com a prática coletiva, assim como o fazer artístico no Nordeste do Brasil, e agora, aqui em Portugal, para mim porta de acesso para outros países. Dessa forma, descrevo meu

percurso costurado com essa indumentária desde o Brasil até Portugal, permeado pela prática nas disciplinas do atelier, e por fim, pela concretização desse projeto.

Neste relato, apresento também um recorte comentado de algumas imagens que compõem o trabalho, desde as que foram criadas no contexto do *Vestido para Montar* até às do projeto que defendo, considerando um amadurecimento e uma continuidade do primeiro exercício.

Uma exposição também faz parte desse trabalho, a acontecer em setembro próximo, já que a pesquisa está dividida em uma parte prática-expositiva e outra teórica. Um recorte destas imagens também figuram neste relatório, anunciando o percurso trilhado a ser exibido posteriormente na exposição.

O que procuro com este exercício é refletir sobre o processo de criação artística, estabelecendo diálogos e pontes teóricas e poéticas. Despertado por esse objetivo, surgirão outros que se darão ao longo do meu aprendizado com o fazer artístico, já que não considero esse trabalho terminado.

Ainda há muitos tempos, mares, rios e lagos para se ser Sereia...

1. Um olhar sobre performance.

Nesse projeto crio performances através de intervenções em diferentes espaços, tempos e contextos, dialogando com o vídeo e a fotografia. Sendo assim, cito algumas referências nesse texto com os quais me identifico, apresentando de forma sucinta o meu olhar sobre a linguagem que trabalho.

A performance começa a impor-se como linguagem e para ela convergem uma série de artistas das mais diversas mídias, atraídos por essa novidade que abarca as experiências das vanguardas artísticas (COHEN, 2007, p. 21).

É comum encontrar na literatura, a palavra performance associada aos termos “desempenho” ou “atuação”. Ampliando o seu sentido, para além do campo das artes, a palavra também é comumente utilizada no esporte, na tecnologia, nos recursos humanos etc, ou seja, em várias áreas do conhecimento humano ela está inserida (AMORA, 2009).

A performance enquanto linguagem artística foi difundida, sobretudo, nas décadas de 60, 70. Goldberg (2007) afirma, portanto, que foi na década de 70 que a performance ganhou seu caminho independente na arte. Hoje a performance tem espaço aberto nas galerias e bienais de arte por todo mundo graças aos seus precursores. Tal prática distendeu os limites e abriu outros espaços e tempos para sua divulgação.

Essa linguagem vem sendo recorrida na prática artística contemporânea designando vários tipos de intervenções, nas quais o artista assume um papel ativo frente ao público ou não, atuando muitas vezes como o próprio veículo de expressão de sua obra.

Mas, o que é performance? Para RoseLee Goldberg,

(...) qualquer definição mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade de performance, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, película, slides e narrações - utilizando-os nas mais diversas combinações (GOLDBERG, 2007, p. 10).

A verdade é que não há uma resposta única, há ideias e conceitos abertos demais para permitir uma definição bem delimitada. A compreensão de achar que “tudo é performance” é bastante natural e está relacionada à condição e à percepção humana. Os modos de apreender o mundo e interagir com ele é quem vai definir o que é performance, tendo em consideração as constantes transformações subjetivas e sociais que permeiam esta relação.

A performance nasce de uma natureza “anárquica”, envolvendo manifestos e reações à arte e à sociedade estabelecida. Segundo Cohen,

Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la (2007, p. 28).

Artistas “insatisfeitos” com o estado da arte procuraram formas de desviar-se do nicho que a “limitava”, buscando a rua e o público de fora para provocar o de dentro, através de atos efêmeros. “Devido à sua natureza, a performance dificulta uma definição fácil ou exata que transcenda a simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas” (GOLDBERG, 2007, p. 12).

Desta forma, a performance apresenta-se como algo complexo para ser unidimensional. É na prática que talvez a compreendamos. Podemos afirmar que mesmo diante de tantos caminhos e possibilidades o conceito de performance é o de não ser conceituado. De acordo com Melim (2008, p.7), “o termo performance é tão genérico quanto às situações nas quais é utilizado”.

1.1. Um olhar sobre a performance em Pernambuco - Brasil.

Nasci em Recife, Pernambuco, um estado do Nordeste brasileiro que revela, na sua história, práticas diferenciadas sobre a performance. Diria que Recife, ou melhor, o Nordeste sempre procurou interagir com o que acontecia no resto do país em relação à prática artística. Aqui apresento um recorte da percepção que tenho do

desenrolar dessa linguagem no Brasil, que dialoga com o que vivencio na minha região.

O Brasil propaga muitas questões e contradições sobre sua prática artística. É um país diverso e grande. Isso ao mesmo tempo favorece e dificulta, no sentido de mapear uma identidade brasileira na performance, visto que essa identidade tem na sua história exclusões, preconceitos e isolamentos.

Falar em identidade performática no Brasil é levar em consideração as contaminações, em todos os sentidos, que esse país recebeu e ainda recebe. É um país que vivencia suas contradições nas três culturas que o formaram: europeia, africana e indígena, sem contar as outras culturas imigradas presentes pós-colonialistas, como a asiática.

Os artistas, quando fora do eixo Sudeste do país, ficavam à margem do cenário artístico. Era como se tudo acontecesse ali naquele “pequeno grande” eixo. E era. Muitas vezes nunca se soube dos outros circuitos, nem tampouco, dos artistas das outras regiões, salvo quando alguns se arriscavam a emigrar para o Sudeste. O eixo Rio-São Paulo durante anos dominou o circuito nacional e, também teve sua importância, mostrou diferentes artistas e trabalhos de forte expressão e sensibilidade. Mas ao mesmo tempo enfraqueceu os outros eixos do Brasil, pois por vezes ainda pesava no imaginário colonialista a ideia de que o de fora é melhor. E assim foi o que aconteceu com uma parte de artistas atuantes do Norte e Nordeste do Brasil, emigraram para o Sudeste em busca do “meio de vida” e visibilidade artística.

E até mesmo nesse eixo “prometido” não era fácil viver, muito menos ser artista. O Brasil viveu uma ditadura forte e repressão, sobretudo na arte e cultura que durou até a década de 80, mas ainda hoje se sente e vive isso como se tudo tivesse acontecido ontem. Muitos artistas que se arriscavam em questionar esse sistema político ditatorial eram presos, e quando tinham sorte de não serem assassinados. A censura ditava o comportamento, as opiniões e as possíveis realizações inclusive no território da arte (ZACCARA, 2009, p. 38).

Mesmo depois da ditadura militar o clima foi de um grande isolamento artístico. Nas décadas de 70, 80, até o início de 90 não se sabia muito do que acontecia artisticamente no eixo do Nordeste do país. E mesmo nesse eixo havia

certa hegemonia ditada pelas galerias e pela curadoria, que surge nesse contexto com o discurso de dar novos rumos à produção artística.

No Nordeste brasileiro, mais precisamente em Recife, aconteceram várias mudanças que influenciaram o cenário artístico nacional. Enquanto alguns artistas saíam do Recife, outros tentavam mudar o foco, ampliando o eixo para outras cidades até então esquecidas. O fim da década de 90 foi o período que fez nascer à geração que mudou este cenário. A geração da virada, revelando novos nomes da performance.

Outro movimento surgido anos antes que contribuiu para este segundo foi o *Manguebeat*, criando um circuito artístico atuante proclamando a (re)valorização da arte e dos artistas do Nordeste, sobretudo de Recife onde nasceu. Esse movimento iniciado pela música de Chico Science trazia letras de manifestos políticos em prol de uma arte e cultura que não precisava se dobrar a de fora.

A contaminação distendeu para o design, as artes plásticas, o grafite, a moda e a arquitetura. A performance que era considerada uma ação “anárquica”, caiu bem nesse contexto. Inicialmente com cunho diretamente político, ligada às questões sociais, culturais e ambientais.

Atualmente a prática e pesquisa em performance no Brasil tem ocupado lugar de destaque em galerias, museus e bienais de arte espalhadas por todo o país. O eixo inclinou-se para outras capitais e a performance começou a disseminar-se em outros espaços (urbanos, rurais, virtuais, íntimos etc).

Cito as últimas Bienais de Arte de São Paulo, e principalmente a 30ª edição em 2010, onde pude presenciar a disseminação dessa linguagem em vários meios. A Bienal de 2012 e 2014 pelo que pareceram seguiram com práticas performativas em diferentes contextos em diálogo com artistas brasileiros e estrangeiros.

Na academia, publicações foram lançadas, livros editados, permitindo a construção de uma rede para difusão de conhecimento nessa área.

Em Recife (Pernambuco), vejo agora de longe a cena cultural artística abrindo espaços para novos artistas que dialogam com os nomes da “vanguarda”. Cito alguns artistas mais recentes, como: Aslan Cabral, Cristiano Lenhardt, Rodrigo Braga, Carlos Mélo, Izidório Cavalcante, Juliana Notari e Lourival Cuquinha. Estes entre outros artistas têm uma produção, sobretudo, na área da performance, alguns surgindo principalmente pós-geração da virada, no final dos anos 90 e início dos anos 2000.

A performance também vem sendo partilhada na prática artística coletiva, por meio de ações que são pensadas em parcerias. O Tuia, atuando em Recife, constrói performances através da partilha, ocupando-se desse fazer como caminho de expressão.

Cito alguns coletivos que o Tuia trocou experiências artísticas como o *Grupo Totem*, que desde 1988 trabalha com elementos da dança/teatro para o contexto da performance, ampliando seu leque; e o *Coletivo Lugar Comum*, que trabalha essencialmente com o hibridismo (teatro, dança e performance).

Em Recife há a presença viva de dois homens, senhores, mencionados pela arte pernambucana como a “vanguarda” da performance, por serem pioneiros dessa linguagem não apenas no estado, mas no Brasil. *Paulo Bruscky* e *Daniel Santiago* trabalharam juntos com performance desde a década de 1970.

Apesar do crescente número de galerias comerciais de arte que se abriam ao público no período, principalmente em Pernambuco, e da criação de inúmeros ateliês particulares que iriam marcar a tendência associativa dos artistas daquele estado, que se perpetuam até os dias de hoje, a incursão pelas ações artísticas não convencionais eram raras. Em Recife destacava-se Paulo Bruscky que, junto com Daniel Santiago, tornava-se um dos grandes agitadores culturais questionando, irreverentemente, o sentido da vida e da arte e tornando a vanguarda conceitual do nordeste. A atitude desses artistas, entretanto, era praticamente um monólogo. Ambos não esperavam diálogo sequer com o contexto nacional (ZACARRA, 2009, p. 38).



Performance *Limpos e Desinfetados*. Daniel Santiago & Paulo Bruscky. Acervo do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife, 1987.

Os dois artistas vivem em Recife (PE) e atuam pelo mundo. Paulo

Brusky participou de várias edições da Bienal de São Paulo, tendo na 26ª edição (2004) seu atelier que ficava na cidade de Recife (PE) deslocado para uma das salas de exposição.

Daniel está sempre presente nos principais eventos e festivais artísticos da cidade. Ano passado esteve em Portugal, onde junto a outros artistas brasileiros que estudam em Portugal, interviram no centro histórico de Lisboa. As imagens acima e abaixo são séries performáticas realizadas, em parceria, pelos dois artistas. Paulo Bruscky, nesta ação, se coloca nas ruas e vitrines do Recife questionando a arte para o público. E Daniel registra.

Há um ar de provocação e ironia presentes em suas ações. Quando começam a trabalhar com performance no estado, elas são criadas num contexto muito próximo às questões sociais. É importante dizer que ambos produziram muito no encadeamento da ditadura militar. Bruscky, por causa das performances, foi preso inúmeras vezes, numa época em que criar era um risco.



Performance *O que é arte, para que serve?*. Performer Paulo Bruscky. Fotografia Daniel Santiago. Recife, PE, 1978.

1.2. Fotoperformance em diálogo.

No trabalho que desenvolvo junto ao coletivo Tuia, há a presença, sobretudo, de ações criadas em diálogo com a câmera. O coletivo surge dessa rede de criação revelada pela fotoperformance. O desejo nasce de uma família de amigos em experimentar e partilhar imagens como visões poéticas sobre o mundo.

O resultado dessa experiência é um trabalho mestiço e colaborativo. A imagem da série *Eu sou aquilo que perdi* (2009) inaugurou a vivência do coletivo no campo da fotoperformance.



Da série *Eu sou aquilo que perdi*. Performer Nádya Gobar. Tuia de Artíficos, 2009.

Trabalhando em parceria com o Tuia em *Vestido para Montar* (2011), as ações tiveram como destino certo a fotografia. Esse projeto nasceu a partir do

convite a diferentes pessoas (da área da performance ou não) para vestirem a roupa. Assim, as fotoperformances nascem do diálogo e escolha individual por uma cena.

A Performance, concebida inicialmente para ser uma “arte ao vivo”, “efêmera”, passou a se utilizar de registros fotográficos/videográficos para documentar suas ações. Mais do que registrar os momentos significativos mediante uma sequência de imagens, muitos artistas tendem a dimensionar ou redefinir a proposta performática em função da escolha do meio. Algumas vezes essa mediação adquire um papel tão fundamental que a performance é concebida exclusivamente para ser vista em fotografia ou vídeo, o que denominou-se fotoperformance (RIBEIRO, 2010, p. 2).

Autores como Dubois (1993) e Rouillé (2009) discutem a presença da fotoperformance na arte contemporânea. Para Dubois, trata-se hoje de olharmos para o outro lado e percebermos quando a arte contemporânea se apresenta fotograficamente.

Não se trata tanto de encarar a fotografia contemporânea como arte - questão ultrapassada, sem significado pertinente hoje -, mas antes a arte contemporânea como marcada em seus fundamentos pela fotografia. (DUBOIS, 1993, p. 254).

Dubois questiona a legitimidade artística da fotografia que durante anos ficou presa ao mero registro na arte. Hoje a história é diferente dado o avanço e a possibilidade que a fotografia nos oferece. André Rouillé, por sua vez, concordando com Philippe Dubois reafirma que a arte contemporânea tem sido a primeira a requisitar a fotografia.

No Brasil o termo (fotoperformance) é novo, carece de discussões por ser ainda visto com certo preconceito pela técnica fotográfica. A fotoperformance traz para a fotografia um novo significado, o de uma fotografia plástica (BAQUÉ, 2003, p. 18).

Ao longo de toda a história da fotografia, sempre houve quem a promovesse como uma forma de arte e um veículo de ideias, ao lado da pintura e da escultura, mas nunca essa perspectiva foi difundida com tanta frequência e veemência como agora (COTTON, 2010, p. 7).

Yves Klein, talvez seja um dos precursores não apenas da arte conceitual, mas de criar ações para a câmera. Em *um salto para o vazio*, brinca com o espectador sobre os limites e possibilidade da imagem.

Em uma manhã de 1962, em Nice, cidade onde havia nascido trinta e quatro anos antes, Yves Klein realizou um dos trabalhos mais conhecidos: Salto no vazio. Ele mesmo - fotografado no instante que saltava para a rua, de um edifício - era o protagonista de sua obra, e, nesse sentido, a obra em si. Talvez tenha sido a experiência de Klein – a iniciação do que se tem denominado arte da performance (GLUSBERG, 2008, p. 11).



Salto no vazio (1962). Yves Klein. Imagem retirada em WARR & JONES (2009).

Comungando com as ações de Yves Klein, cito duas artistas que em tempos e espaços diferenciados, construíram/constroem performances para a câmera: Cindy Sherman e Telma Saraiva. Sherman ao encenar seus personagens brinca com os estereótipos femininos e masculinos. Ela é homem e mulher ao mesmo tempo.



Fotoperformance *Sem título* (1990). Cindy Sherman. Fotografia a cores. Imagem retirada em GROSENICK (2003).

Em minhas pesquisas poéticas pelo Nordeste do Brasil, junto ao Tuia, vou descobrindo um pouco da prática artística da região. Assim, entrei em contato com a fotógrafa Telma Saraiva que fazia desde a década 40 o que Cindy Sherman faz atualmente. Ambas, em tempos e espaços geográficos diferentes têm em comum suas fotoperformances identitárias.

Enquanto uma brinca com a imagem da mulher, muitas vezes apresentando uma imagem distorcida e travestida; a outra ressalta o belo presente na figura feminina. Telma Saraiva se faz de diva ao apropriar-se das imagens do cinema de Hollywood. Paulo Emílio, membro do Tuia, pesquisa sobre Telma Saraiva no doutoramento em Educação Artística (DEA - FBAUP), juntos fomos em 2012 ao encontro dela e suas divas.

A imagem abaixo foi da última visita que fiz, com o Paulo, à Telma Saraiva quando ela tinha quase 90 anos de idade. Ela faleceu recentemente, deixando um legado rico de fotoperformances colorida à mão por ela mesma num tempo em que não existia a fotografia a cor.



Telma Saraiva. Coletivo Tuia de Artíficos. Ceará, 2012.

A escolha por citar essas duas artistas está relacionada ao uso da indumentária na composição de suas ações. Telma e Cindy ao vestirem-se, assumem diferentes mulheres e identidades. Na fotoperformance é utilizado o recurso do traje como mediação para criar a cena. Telma, numa das entrevistas que nos concedeu descreveu que utilizava tecidos estampados e esvoaçantes para dar corpo às atrizes, refazendo por meio deles vestidos de gala.

2. Sobre a roupa e o vestir.

A roupa, na maior parte da sua história, seguiu duas linhas distintas de desenvolvimento, resultando em dois tipos de contrastes de vestimenta. A linha divisória mais óbvia aos olhos modernos está entre a vestimenta masculino e feminino: calças e saias. Mas não é absolutamente verdadeiro que os homens tenham sempre usado roupas bifurcadas e as mulheres não (LAVER, 1989, p. 7).

A roupa representa valores sociais e que, por essa natureza, acaba por distinguir pessoas na sociedade. De forma mais comum, usamos roupas para cobrir o corpo. Somos, por questão normativa, “obrigados” a usar roupas desde o nascimento. E usamos roupas por diferentes questões: sociais, culturais, políticas e por necessidade.

A roupa que vestimos diz muito de nós, ou pelo menos tenta. Está ligada também a uma questão de identidade e identificação.

Encontramos na literatura a indumentária, associada a várias questões que o homem estabelece com a sua cultura.

O dicionário de símbolos descreve de forma geral a utilidade e os significados da roupa para determinadas culturas.

As vestes, roupas eram usadas, segundo as tradições bíblicas, desde o pecado original. Opõem-se à nudez, sendo consequência da expressão de pudor da espécie humana; nas mais diversas formas e cores, simbolizam o ajustamento e a posição social; a roupa é em geral um signo de profissão, como traje, expressa também o fato de se pertencer a um determinado povo (LEXIKON, 2003, p. 204).

Em Lexikon, a roupa é abordada por meio da relação sociocultural que é criada na sociedade. Em algumas culturas, por exemplo, o uso da roupa nem sempre esteve presente. Em outras, chegou mais tarde. E assim, integralmente, fomos cobertos por essa malha social.

Oswald de Andrade (1972, p.15), poeta brasileiro, escreve suas poesias de um tom irônico e sensível a partir de temas ligados à (des)colonização. *Em erro de português*, o escritor aponta a chegada da roupa imposta aos índios por uma

questão “climática”. O clima descrito em seu poema é o tempo sombrio e duro da colonização.

*Quando o português chegou
Debaixo de uma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português.*

O poeta refere o “vestir e despir” com relações que são definidas entre o “dominador e o dominado”. Portanto, a vestimenta está ligada à questão de poder.

O artista holandês Roy Villevoeye, no trabalho *presentes* (1990) realiza, mediante intercâmbios e trocas simbólicas entre culturas, uma reflexão sobre a relação da colonização através de roupas deslocadas de uma cultura para outra. Nesse projeto o artista presenteia três homens da cultura *Asmatí* com três roupas de sua cultura. “Villenvoye fotografou os nativos em fila, de um modo que lembra as fotos antropológicas do século XIX” (COTTON, 2010, p. 35). É interessante a reinterpretação dada ao objeto, revelando as mestiçagens. Num segundo momento, quando o artista volta a fotografar os homens, percebe que eles interpretaram a roupa de acordo com sua cultura e as suas ideias sobre moda, revelando a força de sua cultura.

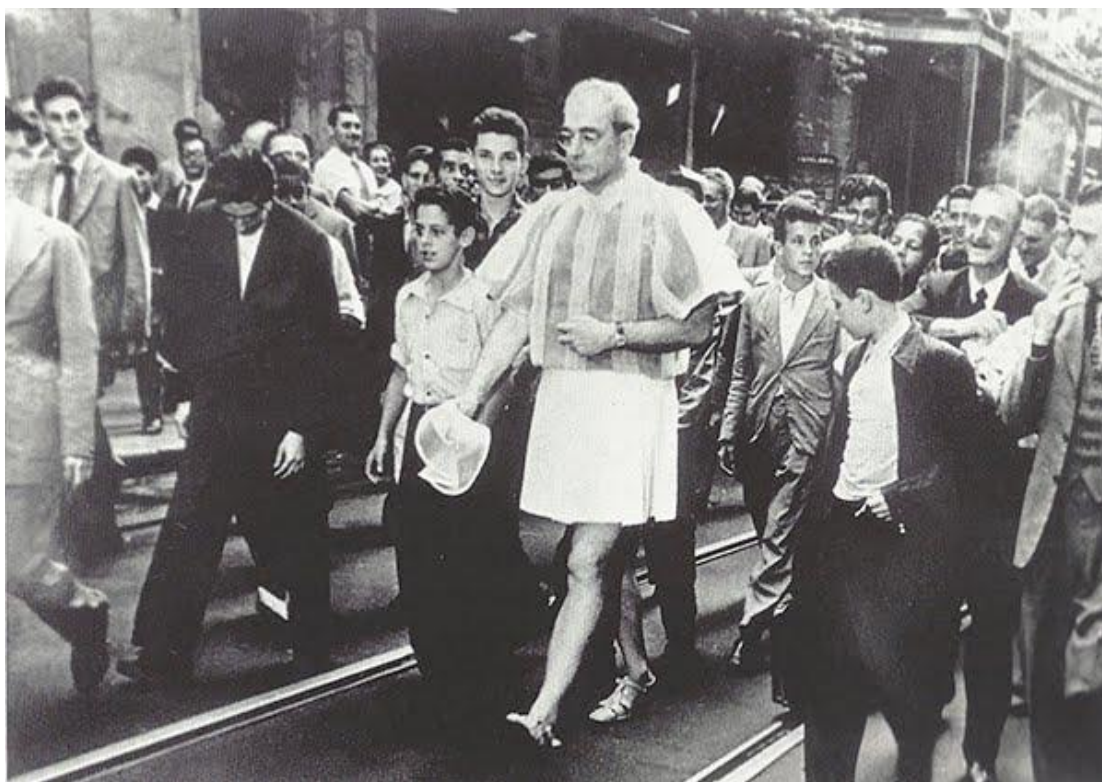


Série *presentes* (1990) (3 homens Asmat, 3 camisetas, 3 presentes). Roy Villevoe. Imagem retirada em COTTON (2010).

No Brasil, o artista Flávio de Carvalho, um dos principais nomes da geração modernista, considerado um dos pioneiros da performance no país trabalhou com a indumentária em ações que ele autodenominou de experiências. As experiências foram vivenciadas nas ruas, nos anos 1950, em São Paulo. Em *Experiência 3* (1956) Flávio Carvalho desfila pelas ruas, com seu *Traje de Verão ou New Look* que consistia em mini saia, blusa bufante, meia arrastão e sandálias rasteiras. “O artista nos desafiou a pensar nas práticas vestimentares de um novo jeito, não mais assujeitadas às modas francesas, tão ao gosto eurocêntrico de nossas elites locais” (ANDRADE & SEQUEIRA, 2014, p. 34).

Ele passeou pelas ruas, foi parado pelas pessoas e interrompeu o fluxo de um feriado de *corpus christi* arriscando-se a andar na contramão. Lembro aqui da ação em *Vestido para Montar* (2010), onde o performer Azaías Lira vestiu o vestido pelas ruas causando polêmica entre os transeuntes. Se uma ação como essa hoje causa certo desconforto, no tempo de Flávio de Carvalho a proporção era bem maior, merecendo capas de jornais moralistas da época.

Ao questionar os trajes masculinos adotados nos trópicos, Flávio nos possibilitou algumas reflexões que julgamos importantes. Uma delas, central, diz respeito à formação cultural mestiça na chamada América Latina, que nos conduz a devires polifônicos, na medida em que operamos com uma lógica das misturas. Outro questionamento que nos interessou pontuar, ainda no rastro de Flávio de Carvalho, é o diálogo que as roupas mantêm com as ruas (ANDRADE & SEQUEIRA, 2014, p. 34).



Experiência número 3, New look, ou traje de verão (1956). Performance de Flávio de Carvalho realizada no centro de São Paulo.

Outro artista que cito é o multiartista Marcel Duchamp que usou o pseudônimo *Rose Sélavy* e foi fotografado por Man Ray para uma série de fotografias em que se travestia. “Ray lança mão de vários dos recursos utilizados nas fotografias de moda: iluminação suave, pose coquete e olhar provocante” (FABRIS, 2014, p. 5).

De acordo com Fabris (2014) a cena é criada com todos os recursos obtidos da iluminação e traje para dar sentido à feminilidade ensaiada pelo artista. O feminino é (re)criado como sinônimo de beleza, erotismo e uma certa provocação.



Marcel Duchamp como *Rose Sélavy*, fotografado por Man Ray. Nova York, 1921.

Outra artista que também usa o recurso da indumentária para travestir-se é Cindy Sherman. Shemam é uma diversidade. Cada personagem que veste tem uma história. O interessante é que ela apropria-se muitas vezes de roupas que não são suas. Para Fabris (2004), a artista faz o contrário da ação de Duchamp assumindo a identidade masculina em seus autorretratos ao utilizar de trajes “machistas”.

Ao encenar para o retrato, Cindy revela que a identidade pode ser uma construção. O limite entre realidade e ficção é pequeno. As imagens de Shermam nascem do imaginário criado em cima dos estereótipos. Sua prática aponta que a questão de gênero é variante.

Ao envergar vestimentas masculinas e ao encenar um verdadeiro teatro de virilidades graças a poses carrancudas, meditativas, austeras, ou altivas, Cindy Sherman usa o cross-dressing como elemento de perturbação, de questionamento de categorias fechadas (FABRIS, 2004, p. 66).



Fotoperformance, *Sem título* (1990). Cindy Sherman.

A pinacoteca Agnelli, por ocasião da 53ª Bienal de Veneza (2013) recebeu algumas fotografias de Shermam. Tive a oportunidade de perceber, através do seu álbum fotográfico (1964-1975), o mundo de transformação e disfarce por trás dos seus retratos. São imagens mimeticamente criadas com elementos culturais e simbólicos, tendo, sobretudo a indumentária como uso recorrente.



Detalhe do álbum de fotografias de Cindy Sherman, exposto na 53ª Bienal de Veneza (2013). Fotografia de Francesco Galli.

Não são autorretratos. São personagens que a artista dá corpo. Mulheres que mudam de roupa, espaço e tempo, revelando o olhar pessoal da artista sobre sua própria condição.

Ao deslocar as ordens das coisas e “alterar” identidades, os trabalhos de Sherman, Carvalho, Duchamp e outros contemporâneos desafiam o gênero, apagando a linha que separa o que é feminino e masculino.

A questão da identidade “alterada” por meio de signos culturais não é uma questão exclusiva do campo artístico, embora haja uma grande recursividade de trabalhos que enveredam por esse caminho.

Como afirma James Laver (1989), historicamente na sociedade os gregos e romanos usavam túnicas, ou seja, saias. No norte europeu, por exemplo, ainda hoje os escoceses usam saias. Com relação às mulheres há uma inversão do uso para roupas consideradas de homem. Elas nem sempre usaram saias à vida toda. As do extremo oriente e do oriente próximo usavam calças como ainda hoje usam. Ao longo da história a roupa nem sempre seguiu o “padrão” de divisão de sexo.

No campo artístico temos as experiências de artistas que usam a roupa para (des)construir estereótipos presentes na sociedade. De uma forma geral, vemos surgir grupos sociais que intervêm por meio da roupa. São pessoas que estão assumindo o traje como forma de afirmação, ou pela busca de um “terceiro” gênero, ou não, fazem isso por assim sentirem-se bem. Como afirma Stuart Hall (2011)

vivenciamos uma crise das identidades tradicionais que não estão mais dando conta da complexidade atual, levando-nos inevitavelmente a uma busca por novas identidades.

Nesse sentido vemos aparecer grupos sociais como os chamados cross-dressing que correspondem a pessoas que vestem roupas associadas ao sexo oposto.

Fenômeno que remonta ao renascimento, o cross-dressing coloca em discussão a questão do “feminino” e “masculino” em termos ontológicos, biológicos e culturais. Propondo pensar o cross-dressing como terceiro termo, Marjorie Garber chama atenção para o fato de que o número três coloca em xeque a ideia de um, isto é, de identidade, auto/suficiência, auto/conhecimento: estrutura da complementaridade e da simetria cede lugar àquela da contextualização, abrindo espaço para uma variedade de elementos que problematizam o habitual esquema binário (FABRIS, 2004, p. 65).

O gesto de Duchamp realizado no início do século, travestido performaticamente como Rose Sélavy, traz questões para a discussão de uma identidade complexa. Duchamp e outros contemporâneos através da performance desviam a roupa (o objeto) de seu curso habitual.

No Brasil, o cartonista Laerte (2010) causou estranhamento, fazendo grande repercussão depois que começou, por vontade própria, a usar roupas do sexo feminino. Em entrevista dada à folha de São Paulo, ele afirmou que não há ligação com o cross-dressing. Para ele, a vida está sem graça, onde estamos submetidos a uma ditadura do gênero. E o gênero está diluído.

Essa diluição está presente no traje dos Orixás do Candomblé. Embora haja nessa religião diferenciação de sexo entre as entidades, não há, portanto, diferenciação de roupa. É possível ver Orixás masculinos e femininos usarem quase sempre os mesmos vestidos, sendo que com cores diferentes. De forma geral as roupas são construídas por tecidos estampados e coloridos que são modelados em saias e vestidos para caracterizar a beleza de cada um.

3. “Num tempo que fui sereia...”: uma prática artística e sua relação com o Candomblé

As sereias, porém, possuem uma arma ainda mais terrível do que seu canto: seu silêncio (FRANZ KAFKA).

As sereias são seres míticos e híbridos, e expressam as dualidades da vida. São arquétipos misteriosos que habitam nosso imaginário. Os arquétipos foram traduzidos em diversos conceitos por Carl Gustav Jung, como imagens primitivas e originárias da mitologia, das lendas e dos contos, capazes de expressar os comportamentos humanos (JACOBI, 1995, p. 13).

As sereias representam a sedução e o perigo ao mesmo tempo. Esses seres míticos constituídos de metades (humana-peixe ou humana-pássaro) povoam o imaginário das culturas que formaram o Brasil (indígena, europeia e africana).

O mito é uma narrativa. É um discurso, uma fala. É uma forma de as sociedades se espelharem suas contradições, exprimirem os seus paradoxos, dúvidas e inquietações. Pode ser visto como uma possibilidade de se refletir sobre a existência, o cosmos, as situações de estar no mundo ou as relações sociais (ROCHA, 1994, p. 175).

Na tradição afro-brasileira, mais especificamente no Candomblé, a imagem da sereia está associada a Iemanjá, rainha protetora das águas do mar e a Oxum, rainha das águas doces. Ninguém escapa ao poder das águas, que regam toda a terra, gerando vida, e evaporam ao ar retornando em forma de chuva, também gerando vida, mas quando revoltosas, mesmo líquidas, são grandes destruidoras das estruturas sólidas. Por isso, na cultura afro-brasileira é preciso oferecer(se) presente à Iemanjá e a Oxum para acarinhá-la, reconhecendo seu poder e admiração.

Esta ancestralidade mitológica é defendida na música popular brasileira como regente das forças humanas e das organizações sociais, como sugere a poesia do cantor baiano Gerônimo Santana.

*Nessa cidade todo mundo é d'Oxum
Homem, menino, menina, mulher.
Toda essa gente irradia a magia
Presente na água doce
Presente na água salgada e toda cidade brilha.*

*Seja tenente ou filho de pescador
Ou importante desembargador
Se dar presente é tudo uma coisa só.
A força que mora n'água
Não faz distinção de cor
E toda cidade é d'Oxum.
(disponível em <<http://www.vagalume.com.br/geronimo/e-doxum.html>>)*

Tendo como inspiração as referências mitológicas acima, neste projeto artístico, visto-me Sereia, ou melhor visto um vestido vermelho/prata de modelo popularmente conhecido, no Brasil, como Sereia, e saio a nadar sobre terras e a caminhar sobre mares, encantando (meus) espíritos ancestrais, colocando-me como oferenda para os espaços e tempos de Iemanjá e Oxum.

Por que visto? As hipóteses sempre levam-me a um caminho que parte de dentro para fora. É a interpretação do olhar de quem está inserido no processo, e às vezes tem de sair. (Des)vestir.

Lembro-me de quando criança, haver em mim certa curiosidade pelas roupas “femininas”, reprimidas para qualquer menino. O interesse era por roupas não feitas para homens, e que não para mim. Abria o guarda-roupa das mulheres de casa e experimentava, principalmente, os vestidos. Não tinha consciência da relação de gênero. Apenas vestia. Quando se é criança a linha entre permitido e não permitido é muito tênue. Às vezes nem existe. Talvez encontremos uma compreensão disso na clássica película francesa *Ma vie en rose* (1997) do realizador belga Alain Berliner, onde um garoto expressa naturalmente sua identificação por roupas femininas, fazendo questionar “inconscientemente” tudo que está em sua volta.

3.1. Um vestido vermelho, tipo sereia.

Chegou às mãos do Coletivo Tuia de Artíficos¹, grupo que participo e sou co-criador, um vestido vermelho, conhecido no Brasil por modelo sereia, vindo de uma

¹ Coletivo de criação artística idealizado, por Paulo Emílio e Dori Nigro, em 2007. Recife, Pernambuco.

loja de segunda mão. Ninguém sabia quem era a/o dona/o. Assim, tive a ideia em comum com os companheiros do Tuia, de tentar descobrir o que havia por trás dessa indumentária? Quais histórias revelam esse vestido? Quem antes o usou e para qual finalidade? Na ausência das respostas, apropriei-me dele como suporte mediador para as ações performáticas, em parceria com os amigos do Tuia e outros que convidávamos no desenvolvimento do trabalho.

Neste projeto artístico, *Num tempo que fui Sereia*, empresto meu próprio corpo e encarno outras identidades. Em cada gesto o vestir faz-me (re)descobrir fragmentos dessa indumentária.

Os gestos desencadeados pelas roupas encontram seu sentido na medida em que performam no espaço. Podem aderir às determinações mais cristalizadas de um campo social, mas também podem quebrar seus roteiros mais consolidados, instaurando outras realidades (ANDRADE & SEQUEIRA, 2014, p. 34).

Na prática artística nunca conseguimos sair de nós mesmos, trazemos questões pessoais, buscando dar sentido ao que fazemos.

Nos contatos que estabeleço com essa indumentária há uma relação intrínseca com a identidade afro-brasileira que trago em mim. A minha prática (in)consciente revela um caminho por meio dessas reminiscências (auto)biográficas.

Nasci em um país que desde cedo se convive com uma imensa diferença, em todos os aspectos, onde a identidade individual entrecruza-se e confronta-se com outras identidades. Encarnada em mim está a experiência de trazer no sangue uma mistura de registros culturais, vinda do povo negro, branco e índio, ao mesmo tempo. Identifico-me com o poeta português Fernando Pessoa quando diz que: “a minha arte é ser seu. Eu sou muitos. Mas, com o ser muitos, sou em fluidez e imprecisão²”.

Quando visto-me, sinto como se juntasse-me a tudo que sou e penso ser. Distancio-me da primeira realidade do vestido, e construo uma segunda, terceira realidades, como fotografias projetadas para o mundo, para ser lida pelo mundo e

² PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Lisboa: Relógio d'Água, 2008. Pessoa afirma poeticamente aquilo que os autores têm pensando hoje sobre alteridade na identidade: não inteira, partida, formada pelos fragmentados do dia a dia.

por mim também. Aqui lembro Boris Kossoy (2001), quando diz que quando lemos uma fotografia, a segunda realidade é sempre a que projetamos.

Ao trocar experiências com os colegas do MPAC, no contexto dos diálogos estabelecidos no atelier, onde se propõe discussões sobre a prática individual e coletiva, a identificação da presença de arquétipos do Candomblé no uso desse vestido foi evidenciada por alguns mestrandos, brasileiros, comungando com aquilo que eu já pensava.

3.2. Um olhar sobre o Candomblé.

Durante minha infância, embora tivesse contato, não conhecia sobre a cultura e religiosidade afro-brasileira. Costumava assistir minha avó vestindo-se de vermelho, sua cor preferida. Cor que ela mesclava com acessórios de outros tons. Esta ação de vovó para mim era como algo normal. Soube há pouco por minha mãe que ela, minha avó, era filha de santo³. Os santos de minha avó, que a regiam e protegiam, eram Iansã e Iemanjá. Santo aqui quer dizer Orixá, representação de deuses afro-brasileiros que regem a natureza.

Então minha avó materna era filha de Iansã - Orixá que simboliza os ventos e tempestades, que traz em si as cores rosa e vermelho; e Iemanjá - Orixá do mar, que carrega consigo as cores azul e branco. No Candomblé, cada pessoa traz consigo a proteção de dois a três Orixás, que combinados dão o tom da personalidade do indivíduo. Como filha dessas duas Orixás era natural que minha avó tivesse o gosto pelo vermelho e pelo mar. Ela costumava ir ao mar oferecer flores e oferendas para Iemanjá e, também, gostava de dançar com seu vestido vermelho para Iansã num terreiro⁴ que hoje não mais existe. Este ficava em Olinda (Pernambuco), onde cresci.

Para os adeptos do Candomblé a ligação com a igreja Católica era também algo natural. O sincretismo entre as duas religiões favorecia a visualização dos Orixás nos santos do catolicismo popular. Assim, vovó não deixava de ir às festas da Nossa Senhora da Conceição, porque no Candomblé o santo sincrético para

³ O termo vem do período de colonização e do sincretismo atribuído pelos africanos aos Orixás, como forma de salvaguardar sua cultura. É utilizado para dizer qual Orixá a pessoa segue.

⁴ Espaço sagrado de culto e adoração aos Orixás do Candomblé.

lemanjá é esta santa. Dessa forma, quem é filho de lemanjá tem um pé fincado neste Orixá e o outro na prática Católica assumida na devoção à Nossa Senhora da Conceição.

Essas relações secretas e complexas compõem um pouco do recorte híbrido que é o Brasil, onde duas religiões vivem em conflito e união ao mesmo tempo. A minha curiosidade e falta de conhecimento sobre o tema despertou o interesse de buscar mais sobre estas informações, que estavam presentes na memória de minha família, mas ocultada pelo medo e preconceito. Depois que minha avó faleceu ninguém mais ousou tocar nesse assunto, como se quisessem apagar esta realidade dualista religiosa dela, com receio de desenterrar o preconceito social que cercou-a por toda sua vida.

Esse desfalque que, nós brasileiros, temos sobre nossa própria cultura tem vários fatores históricos como a colonização que ao forçar o encontro de culturas diferentes, criou o discurso da cultura negra como marginal, da cultura do indígena como preguiçosa e da cultura europeia como superior. Segundo Ligiéro (1998, p. 21), o negro só passou a ter alma para a igreja Católica a partir do ano 1741.

Esses estereótipos e equívocos trazemos (in)conscientes no imaginário. A escola só agora começou a falar da cultura e religiosidade africana, por força de um decreto de lei do ano 2003⁵. Antes disso era negado à população o acesso a suas próprias informações, revelando as marcas da opressão do colonialismo, dos modelos europeus e da imposição do Cristianismo.

O Candomblé é uma religião de matriz africana que tem por base a natureza, que revela sua alma e força a partir de seus Orixás. Os Orixás, por sua vez, são deuses africanos repletos de beleza e mistérios, e correspondem a cada elemento da natureza, tendo seus arquétipos relacionados com energias neles depositados. Os principais elementos são: água, terra, fogo e ar.

Os Orixás parecem muito com os humanos, ambos, vivenciam seus sentimentos como: amor, inveja, raiva, dor etc. Os Orixás mais populares no Brasil são: Exu, tido como o mensageiro, e onde por ele tudo é iniciado; Ogum, o que rege os metais e a tecnologia; Oxóssi, protetor das matas e das caças; Ossaim que está relacionado com as folhas, e suas curas; Oxumaré, que é híbrido, metade homem e metade mulher, e representado pelo arco-íris; Xangô, que representa o fogo; Iansã,

⁵ Lei federal nº 10.639/03, que torna obrigatório o ensino de História e Cultura africana e afro-brasileira nas escolas de ensino Fundamental e Médio.

regente dos ventos e relâmpagos; Oxum, senhora das águas doces dos rios, lagos e cachoeiras; Iemanjá, senhora do mar; e Nanã, que representa a grande mãe de todos os Orixás.

Os Orixás são divindades com características muito semelhantes às dos humanos, são antepassados heróicos que viveram aventuras e desventuras. Mas, feitos deuses, foram imortalizados na memória de seu povo e, nessa condição, já existe um abismo entre eles e seus devotos. São fortes, vitoriosos, belos, guerreiros, criativos, corajosos, ricos, atraentes; são portadores, enfim, de uma longa série de atributos e poderes a que seus filhos mortais aspiram (SOUZA, 2007, p. 90).

Entretanto, há muitos deles ainda desconhecidos no Brasil. Na África há a presença de outros que recebem nomes diferenciados. A essência desses Orixás está ligada ao respeito e à sabedoria que é estabelecida através do (auto)conhecimento e da relação entre homem-natureza.

O Candomblé é então uma manifestação cultural e religiosa que foi trazida para o Brasil pelos Africanos escravizados, através do processo de colonização portuguesa. O historiador Zeca Ligiéro, afirma que essa cultura iniciou-se de fato quando os primeiros negros que aportaram no Brasil, pelos navios negreiros, começaram a batucar nos rios, nas matas e no interior das senzalas. Na época o Candomblé recebeu o nome genérico de *batuques*. No sentido linguístico do termo,

A palavra candomblé é de origem Quiconco-Angola, Ká-n-dón-id-é ou ká-n-domb-ed-e, ou, mais frequentemente usado: Ka-n-domb-el-e, que é a “ação de orar”, um substantivo derivado da forma verbal ku-dom-ba ou kulomba: orar, saudar, invocar. Candomblé significa adoração, louvação e inovação. E, por extensão, o lugar onde as cerimônias são realizadas (LIGIÉRO, 1998, p. 20).

A partir da leitura em Ligiéro, cito imagens de alguns Orixás que foram escolhidos com base na identificação que estabeleço com o uso do vestido. A primeira relação estabelecida está justamente presente nas vestes deles, que se caracterizam em sua maioria por indumentárias que adornam o corpo fazendo-se como vestidos e saias. Estas vestes são usadas por Orixás de ambos os sexos, sem

a preocupação com as imposições sociais de gênero, e não interferem em sua energia feminina e/ou masculina. As cores sempre são bem destacadas, para identificar as qualidades da entidade, e possuem variantes entre o vermelho, o branco, o amarelo, o azul, etc. O termo Axó, do lorubá⁶ Aso refere-se à roupa e vestimenta no Candomblé.

A roupa dos Orixás está ligada ao sagrado e também à elegância. O traje fortalece os laços de identificação estabelecidos nos grupos sociais, revelando que o indivíduo é ou não da religião e por consequência a afiliação a determinado santo. O cuidado com a roupa é muito importante, pois a pessoa carrega no corpo a força do Orixá que representa. Muitos seguidores vestem-se no dia dos seus Orixás com roupas que fazem referência aos mesmos. Há uma relação simbólica de identidade que é estabelecida pela roupa. Ao andar na rua as pessoas “vestidas” com o traje são identificadas e diferenciadas das demais. Ao despir-se de sua roupa, do dia a dia, e vestir-se da roupa do Orixá, a pessoa transforma-se, assumindo outras identidades.

Todo o vestuário do candomblé tem como referências essenciais a África, de um modo bastante abrangente, porque sabe-se que os escravos trazidos para o Brasil vieram de diversos lugares do continente africano; o período da escravidão, dadas as condições em que a religião dos orixás se formou ainda sob o regime escravista; e a moda feminina europeia do século XVIII, que era divulgada no Brasil por meio de revistas, e mesmo das pessoas que vinham de suas estadias no velho continente. Essa era uma época em que quase tudo de que se precisava vinha da Europa e junto um modo de vida e de vestir também, que por sinal, era muito pouco adaptado ao clima dos trópicos, feito preponderantemente de tecidos grossos e quentes tudo muito requintado e torturante para as mulheres e homens elegantes da época (SOUZA, 2007, p. 49).

Esses trajes estão ligados à vaidade de cada Orixá que é revelada por meio de sua força, sedução e elegância. O humano doa seu corpo para de certa forma vivenciar essas energias. Os Orixás tomam as roupas dos humanos para que estes sejam vestidos, paramentados, enfeitados com seus elementos que lhe representam. Assim, os Orixás, enquanto energia, encarnam, em seus filhos, tomando seus corpos como vestidos, com o intuito de “cavalgá-los”, executando

⁶ O lorubá é uma língua de origem africana que chegou ao Brasil pelo processo de colonização. Sendo o nome representante de muitas etnias do continente africano.

suas danças sagradas, instaurando de novo o tempo sagrado do mito em suas ações (ELIADE, 1999, p. 34).

O traje dos Orixás, tanto masculinos quanto femininos, têm uma estrutura básica sobre a qual há muitas variações nos tecidos e materiais usados, nas texturas, cores e acessórios. Essa estrutura, nas roupas dos adeptos, é composta de uma sobreposição de panos amarrados, que podem ou não ser arrematados em laços. A arte de vestir os Orixás é a arte de amarrar bem os panos e dar belos laços, de modo que os ojás não fiquem embolados, comprometendo o visual das amarrações (SOUZA, 2007. p. 96)

3.3. Orixás que me inspiram (aquarelas do artista Carybé, 1993).

Oxumarê, a serpente arco-íris.



Oxumarê é a serpente arco-íris, que vive girando em redor do mundo. Durante seis meses é homem e nos outros seis meses é mulher, chamando-se Bessém. Como um Orixá da terra, representa as riquezas escondidas no subsolo, mas também desempenha a função de levar a água de volta para o palácio de Xangô, no céu, a fim de garantir a perpetuação do ciclo das águas no planeta. No Candomblé dizem que Oxumarê é dono do som, das artes e da beleza. Sua principal característica é a dualidade (LIGIÉRO, 1998, p. 78).

Nanã, a mãe dos mortos e da água parada.



Nanã é a mãe dos mortos, a água parada das lagoas, e a chuva fina que faz lama tem a ver com ela. Ela é muito antiga, anterior à idade do ferro. Veio de Benim, atual Daomé; é mãe de Omolu, Oxumarê e, para alguns, também de Ossaim (LIGIÉRO, 1998, p. 82).

Xangô, Orixá da justiça.

É um dos Orixás mais cultuados no Brasil. Na natureza, ele é o trovão, o fogo e o céu. Dizem as lendas que ele foi o quarto rei da cidade nigeriana de Oyó, que conseguiu controlar os raios por processos mágicos. Guerreiro forte, viril, orgulhoso e apaixonado, Xangô resolve as questões na justiça e não dá descanso aos que mentem ou cometem crimes. Seu senso de justiça e de dever comunitário supera até mesmo o apego à vida (LIGIÉRO, 1998, p. 86).



Iansã, senhora dos ventos e tempestades.

Ela é a deusa dos ventos e das tempestades. O arquétipo de Iansã representa aspectos ativos do universo feminino. Iansã é guerreira de arma na mão e usa diversos truques mágicos para despistar os inimigos, transformando-se em animais ou outras coisas. Entre os muitos companheiros que teve, o mais constante foi Xangô (LIGIÉRO, 1998, p. 90).



Oxum, rainha das águas doces.

Oxum é a divindade das águas doces. Seu poder de sedução transparece na beleza física, na doçura da voz, na delicadeza de seus gestos. Tem a ver também com a menstruação e a gravidez, que está sob sua proteção. Ela representa o feminino passivo, que se deixa ficar quieto, enquanto a vida se faz em suas entranhas (LIGIÉRO, 1998, p. 94).



Iemanjá, rainha das águas dos mares.



Iemanjá é a mãe, que se desdobra em amores e compreensão na criação de seus filhos. Além daqueles que nascem de si própria, ela aparece nos mitos recolhendo também os filhos rejeitados por outras deusas. Na natureza, é representada pelas águas rasas do mar. A profundidade do oceano é a região de Olokum, uma deusa pouco conhecida no Brasil (LIGIÉRO, 1998, p.98).

Oxalá – O criador dos seres humanos.



Ele é o pai, criou todos os homens e gerou muitos Orixás. Oxalá é o orixá da brancura, e traz em si o princípio simbólico de todas as coisas, pois o branco é a mistura de todas as cores. Tem a ver com o ar e com as alturas celestiais (LIGIÉRO, 1998, p.102).

Ossaim, o orixá das folhas selvagens.

Ossaim é a folha e tem que estar por todo o mundo. É curandeiro porque conhece os segredos da floresta, as plantas que matam e as que curam. Seus ensinamentos são envoltos em mistérios, e seu poder no Candomblé é muito grande, pois o uso das folhas está presente em todos os ensinamentos litúrgicos. Ele é a folha verde, responsável pela fotossíntese, que transforma energia solar em energia orgânica: o começo do ciclo vital no ecossistema terrestre (LIGIÉRO, 1998, p. 70).



Oxóssi, rei das florestas tropicais.

Oxóssi é caçador e protetor dos animais, já que não tolera aqueles que matam sem necessidade de alimento. Ele tem habilidade de seguir no meio da floresta, encontrar e abater a sua presa sem pestanejar (...) Oxóssi vive no mato, junto com os animais e em grande harmonia com a natureza (LIGIÉRO, 1998, p. 62).



Ogum, senhor do ferro e da guerra.

Ogum é o ferreiro. É a polaridade masculina do elemento terra. A agressividade e a violência são as características de que ele necessita para abrir espaço no mundo e conquistar os recursos que garantam sua sobrevivência. É o pioneiro que usa sua faca para abrir a primeira picada na floresta, desvirginando-a (...) Ogum representa a virilidade, aquela energia indomável, capaz de gerar forças para nos fazer superar os mais difíceis obstáculos (LIGIÉRO, 1998, p. 58).



Exu, senhor de todas as direções do espaço e tempo.



Exu é o mensageiro, responsável pela comunicação deste mundo (ayé) com o mundo dos deuses (orum). Nesse aspecto, Exu é análogo ao deus Mercúrio, da mitologia greco-romana. Ele é senhor de todos os caminhos e de todas as direções. Por isso, as oferendas que lhe são dirigidas devem ser colocadas nas encruzilhadas (LIGIÉRO, 1998, p. 54).

Obaluaiê, Orixá das doenças e da cura.

Obaluaiê é o Deus da varíola, das epidemias em geral. Causa doenças e também as cura, sendo considerado o médico dos pobres. Num sentido geral podemos dizer que Obaluaiê representa os aspectos negativos da existência, os quais não podemos ignorar. Esse Orixá nos estimula a consciência das partes escuras, ultrapassadas e indesejáveis de nossa própria personalidade (LIGIÉRO, 1998, p.74).



3.4. Um olhar sobre identidade: construindo uma prática artística.

A identidade deveria ser considerada um processo contínuo de redefinir-se e de (re)inventar a sua própria história (BAUMAN, 2005, p. 17).

Na prática artística é comum observar a identidade diluir-se. Na performance a identidade acaba por ser (re)construída a partir de símbolos culturais. Stuart Hall (2011), afirma que somos constituídos por várias identidades e elas sempre estão em transformação. Os deslocamentos favorecem estas mutações, basta sairmos de nossa zona de conforto para vivenciamos novas identidades.

Estar em outro país, inserido noutra cultura, possibilita-me construir um outro eu. Independente de a língua ser a mesma, e o Brasil ter sido uma colônia portuguesa, e mantermos muitos traços comuns, aqui tenho experimentado outras

possibilidades de interação com a indumentária que performo, colhendo respostas diferentes das que recebia quando no Brasil. Esta mudança geográfica interfere na minha maneira de ver o mundo e do mundo, o outro, me ver. Exercitar a performance em lugares diversos obriga-me a dialogar com o diferente, construindo novas relações e diálogos.

Cito um trecho da pesquisa de Mestrado de Janaína Barbosa, com que tive contato na biblioteca da FBAUP⁷ quando da escrita desse trabalho. Sua dissertação versa sobre o olhar do outro e as questões de alteridade estabelecida nesse jogo duplo de realidade e construção. A questão da identidade está intensamente conectada com os deslocamentos.

Apesar das relações entre Brasil e Portugal, existem muitas diferenças entre os dois países, as quais são percebidas de maneira mais significativa no contato entre as duas culturas. Contato este cheio de tensões e ambiguidades que mapeiam ambas as identidades, num processo de redescobertas que ao mesmo tempo distancia e aproxima os dois mundos (BARBOSA, 2011, p. 14).

As culturas nacionais produzem sentidos com os quais podemos nos identificar e constroem, assim, suas identidades. De acordo com Hall (2011, p. 44), vivemos atualmente numa “crise de identidade” que é decorrente do amplo processo de mudanças ocorridas nas sociedades modernas. Tais mudanças caracterizam-se pelo deslocamento das estruturas e processos centrais dessas sociedades, abalando os antigos quadros de referência que proporcionavam aos indivíduos uma estabilidade no mundo social.

Autores como Buttler (2012) e Hall (2011) discutem a questão da quebra de conceito, sobretudo, de gênero e identidade pelas práticas sociais e culturais. Prática essa que aponta para uma subversão quando da apropriação de símbolos e signos de uma determinada cultura, deslocando-os e reconstruindo-os.

Acredito que ao falar de um local ou dos locais onde performei está imbricado esse jogo duplo de dualidades e confrontos, do que eu projeto sobre o vestido e do

⁷ BARBOSA, Janaina. *Corpos des-mapeados: experiências poéticas sobre a representação da mulher brasileira no imaginário português*. Dissertação (mestrado) em Design da Imagem. Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto, 2011.

que o outro lê do vestido em mim. É verdade que no contato com o outro aparecem questões que fogem do meu imaginário, mas não coloco-me na obrigação de abarcar todas as compreensões, pois meu trabalho é de oferta às entidades da natureza citadas acima, e às pessoas em seus contextos sociais. E é dessa forma que (re)estabeleço minha(s) identidade(s), encarando a dualidade subjetiva/coletiva.

Stuart Hall (2011, p. 44), descreve, que nessa dualidade estão duas identidades: a auto/identidade, que refere-se à concepção pessoal; e a identidade/social, que é a concepção coletiva. Há ainda outra questão que é a cultural, pois trabalhamos com signos e símbolos que deslocados de um contexto despertam (re)ações diversas.

Ao me colocar na rua a recepção naturalmente acaba por ser variada em todos os seus aspectos, principalmente por me expor em espaços de transição, de passeio e de turismo (de não lugar), ou seja, de um lugar que leva a outro. Lugares onde transitam pessoas diversas, da vizinhança local, como de outras localidades (cidades, países).

Ao experimentar performaticamente vários espaços urbanos, acabo por ocupar também os espaços das reinações dos Orixás, já que eles regem a humanidade e todos os elementos naturais, até os presentes nos espaços das cidades, seguindo a canção citada acima *Toda cidade é d'Oxum*.

Aqui lembro que a relação que estabeleço com esses Orixás não tem um cunho religioso institucionalizado, embora ao falar do Candomblé este sentido apareça. Na minha prática artística interessa-me a história, a cultura e os aspectos que trago nas memórias de vivências como observador/participante, e admirador dos Orixás, de suas relações com a natureza e a parecença com nossas contradições humanas.

4. Sobre meus caminhos: Uma experimentação artística como oferta.

Pesquisa em arte, ênfase de poéticas visuais, delimita o campo do artista, orientando sua pesquisa a partir do processo de instauração de seu trabalho plástico assim como a partir das questões teóricas e poéticas, suscitadas pela sua prática (REY, 1996, p.81).

Esse projeto apoia-se numa pesquisa teórica e prática ao mesmo tempo, tendo como ênfase uma investigação empírico-exploratória. Segundo Pedro Demo (1994), esse tipo de pesquisa busca oferecer maior concretude às argumentações, através de outros elementos que não sejam apenas o escrito.

O caminho que escolhi trilhar revela registros imagéticos de minha relação com o vestido que provoca os sentidos. O processo de familiarização com a indumentária que utilizo dá-se na medida em que encontro no uso dela, dados relevantes que associo à minha experiência de vida.

A pesquisa empírico-exploratória se caracteriza por um trabalho de identificação e observação participante. Assim coloco-me em espaços diversos, estabelecendo diálogos exploratórios concretos.

Meu percurso começou pelo contato espontâneo com alguns terreiros de Candomblé, em Pernambuco/Brasil, antes mesmo de entrar no mestrado. Assim, a construção desse projeto é um processo de amadurecimento, trazendo marcas das relações que estabeleço com o mundo.

O processo no qual um investigador estabelece um relacionamento multilateral e de prazo relativamente longo com uma associação humana na sua situação natural com o propósito de desenvolver um entendimento científico poético daquele grupo (MAY, 2001, p. 177).

Nesse sentido uma pesquisa em arte caracteriza-se por uma busca pessoal do investigador-artista por métodos próprios. Métodos enraizados em questões intuitivas, e muitas vezes ligados diretamente à vivência pessoal. Aqui apresento questões e sentimentos que surgiram de forma (in)direta em minha prática.

A abordagem que melhor identifico para esse caminho é a pesquisa qualitativa. A abordagem qualitativa, segundo Bauer, Gaskell e Allum (2007, p. 54), difere da pesquisa quantitativa, por lidar com interpretações da realidade social, sendo vista como empreendimento autônomo de pesquisa que se afina com a aplicação de métodos visuais ao serviço da pesquisa social, e especificamente da prática artística.

Essa prática nasce como resultado e amadurecimento de outros projetos desenvolvidos no Nordeste do Brasil desde 2008, que partiram da proposta do convite e partilha com amigos através dessa indumentária, sendo que agora nesse novo percurso empresto meu corpo ao mesmo traje, arriscando-me como dono.

Considero esse projeto como uma “oferenda”, um “ebó”, como chamam as doações feitas pelas pessoas do Candomblé aos seus santos, Orixás. Aqui a oferenda que faço é para o mundo, e para eu mesmo à medida que me exponho. Mas ao contrário da crença, não faço por obrigação, e sim por vontade espontânea de me oferecer desta forma, para ser acolhido pelo olhar diverso do meu, provocando e provocando-me a continuar poetizar, esquivando-me do tempo normal.

Assim, não há, portanto uma obrigação na minha ação performática e seu registro em representar fidedignamente cada um desses Orixás, mas sim de trazer elementos alguns próprios deles, que são extraídos dos contatos com o espaço e da minha incorporação desses nas performances.

Nas ações que crio procuro construir uma relação com alguns desses Orixás que são: Iemanjá, Iansã; Nanã; Oxum; Oxumarê; Ossaim; Oxóssi; Ogum; Exu e Xangô. Não há, portanto, uma preocupação de ordem ou referência explícita. As imagens vão aparecendo naturalmente. Muitas vezes a identificação com os elementos e a reflexão sobre eles acontece depois que a ação é feita.

Em Pernambuco, visitei alguns terreiros de Candomblé querendo observar mais atentamente os rituais, depois de já ter entrado em contato anos antes com alguns deles através de um trabalho que desenvolvi em fotografia documental⁸. Terreiros são as casas religiosas, os templos de encontro do povo de santo (Orixá).

⁸ Registro em imagens inserido na disciplina Fotografia Documental, pela Faculdade Integrada Barros Melo (AESO) 2008.
<https://www.facebook.com/roque.roque.33/media_set?set=a.4131591381330.157209.1629876638&type=3>

Estive em 2013, antes de vir estudar cá em Portugal, no terreiro do Pai Antônio, em Jaboatão dos Guararapes (Pernambuco). Foi lá que experienciei os jogos dos búzios, ou melhor, dizendo que fui apresentado aos jogos dos búzios. A curiosidade de ver jogarem os búzios para mim veio depois de ter descoberto, pela minha mãe, que minha avó materna era praticante do Candomblé. Ela era filha de duas Orixás, Iemanjá e Iansã. Os búzios são sempre colocados pelos pais ou mães de santo da casa, do terreiro religioso.

Pelas mãos do Pai Antônio os búzios evidenciaram a sincronicidade com a minha avó. Iansã, senhora dos ventos e tempestades, foi revelada para mim. Além dela Xangô, senhor do fogo e da justiça. Creio que estes dois Orixás sempre estiveram presentes (in)conscientemente neste trabalho, talvez confirmando a leitura dos búzios. Os jogos dos búzios são uma das artes divinatórias utilizadas nas religiões de matriz africana, que serve como oráculo para consultas sobre várias questões, como: o conhecimento dos Orixás protetores; a orientação para a tomada de decisões; bem como a busca de autoconhecimento e amadurecimento pessoal. Nesse sentido, utilizo-me dessa experiência para reconhecer na minha prática aquilo que ofereço enquanto performer.

O interesse em descobrir quem eram meus Orixás surgiu depois de quase 20 anos da morte de minha avó. Quando pensava na sua história de vida, percebia que sua própria história confundia-se com a história do Candomblé. A dificuldade dela era grande em assumir publicamente ser filha de Orixás, por conta do contexto histórico ditatorial brasileiro, que perseguia as religiões de matriz africana. Ainda hoje, com a legitimação da democracia o povo de santo sabe que assumir sua condição religiosa é um risco, por conta do preconceito cristão e (neo)colonialista.

Uma história de repressão e de resistência, é assim que melhor defino o trajeto dessa religião no Brasil. Sobre minha avó, o pouco que sei dela é pela fala dos membros de minha família, que revelam no discurso uma imagem marginalizada criada não apenas dela, mas dos que seguem o Candomblé. O que é muito comum num país onde a intolerância é grande, apesar de sua diversidade. Mas, onde falar sobre temas, como o Candomblé e Homossexualidade, por exemplo, ainda são tabus.

4.1. Sobre o Coletivo Tuia de Artifícios

Todo meu trabalho nasce da minha relação com o Tuia, com o que fazemos em performance e fotoperformance. Essencialmente a ação do coletivo está ligada a uma prática artística relacional e partilhada.

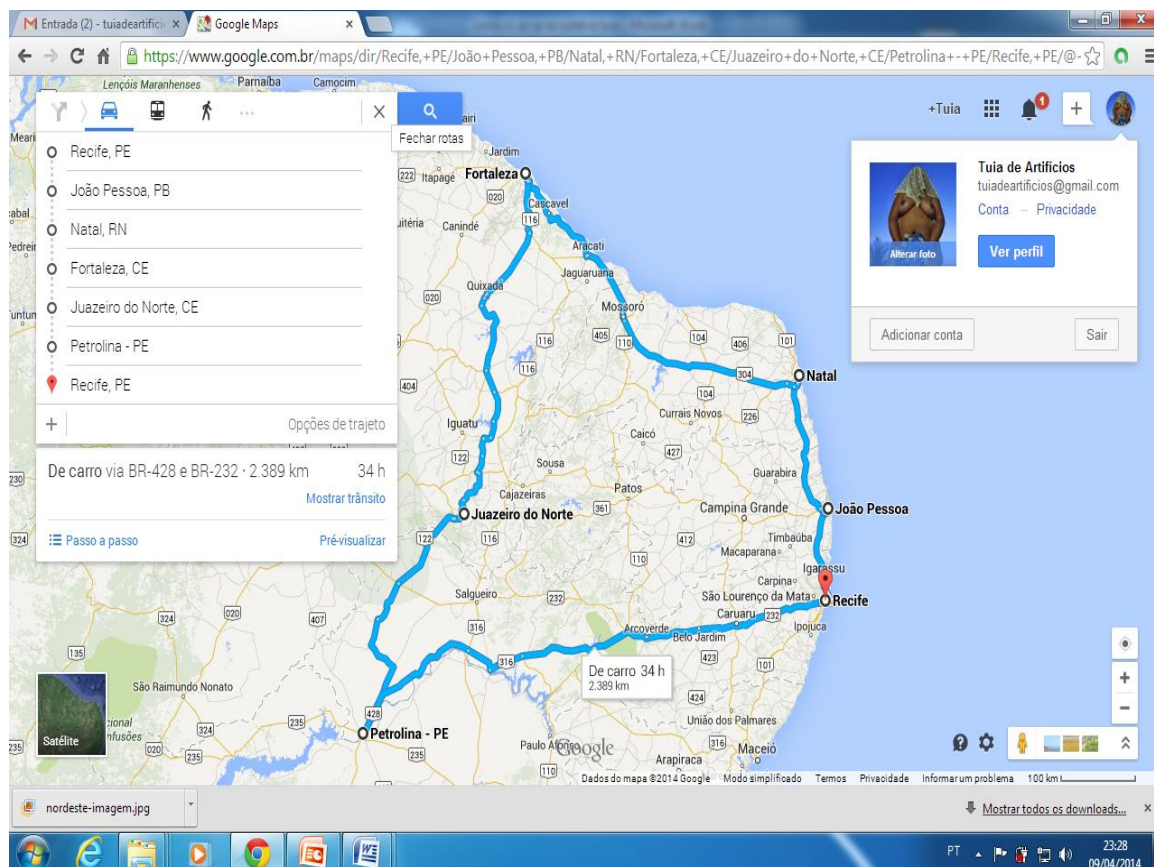
O coletivo Tuia de Artifícios, como o nome sugere, trabalha com uma *Tuia* (variação popular do termo tulha) de pessoas, pensamentos, sentimentos, expressões, espaços, materiais etc.

Idealizado por mim e por Paulo Emílio, o Tuia nasceu das inquietações criativas de uma família de amigos (em 2007), participando de eventos universitários, e depois experimentando públicos mais amplos (2010). Atuamos numa parceria, de vida e trabalho, convidando nossas famílias, amigos, conhecidos e outras pessoas da comunidade, onde eventualmente moramos, a partilharem experiências artísticas através de exercícios de criação.

O recorte do mapa (desenvolvido na plataforma Google Maps) revela os pontos onde o Tuia atua no Nordeste. E agora, ampliando os horizontes através dos estudos de pós-graduação, aproveitamos esse tempo para também vivenciar e partilhar experiências artísticas em outros contextos.

O Tuia partindo sempre de Recife-PE, segue num exercício de criação e partilha ampliando sua prática para outros estados. Para cumprir este trajeto o Tuia utiliza-se dos meses de paragem letiva do calendário brasileiro: julho, dezembro e janeiro. Então a produção é mais acentuada nesses meses, mas durante o ano o coletivo desenvolve suas atividades através de encontros organizados em Recife ou Olinda, cidades vizinhas onde moram seus membros.

O mote do Tuia é, sobretudo, a poesia imagética traduzida pela fotografia, performance e intervenções em diversos espaços (íntimos, públicos, urbanos, rurais etc), desenhadas pelos exercícios de intercâmbio criativo.



Reprodução da plataforma Google Maps. Acesso em 09.04.2014

Aqui, em Portugal, eu e Paulo Emílio damos continuidade às ações do Tuia, enquanto partilhamos outras com Jaqson e Nádia que se encontram em Pernambuco. Em Porto, tenho vivenciado performances, principalmente para o MPAC, e dialogando com as ações de Paulo Emílio, que desenvolve pesquisa na mesma faculdade. Além da pesquisa particular de cada um, que sofre interferência do outro, existe uma produção coletiva que é pensada em comum, abrindo espaço para participação de terceiros próximos a nós dois.

Outro mapa de deslocamentos, para além dos espaços acadêmicos, vai sendo desenhado e descoberto pelas ações que fazemos juntos, às vezes convidando outras pessoas amigas, como Helena Ferreira (colega do MPAC); Madalena Zaccara (Pós-doutora pela FABUP); Mirella Valério (Pós-doutora pela Faculdade de Desporto da Universidade do Porto - FADEUP); Isabel Mota e Jerônimo Vieira (Doutorandos pela FBAUP) dentre outros. Estas novas ações

compreendem cidades portuguesas e espanholas diversas, e algumas experiências em países um pouco mais distantes como: Cabo Verde⁹, França e Itália.

4.2. Sobre uma criação partilhada.

(...) Partilhar significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas (RANCIÈRE, 2005, p. 7).

Na prática do Tuia está imbricada uma relação de troca. E as experiências que tenho desenvolvido com o vestido, desde o Brasil, reflete esse fazer colaborativo.

No Brasil vem crescendo o aparecimento de coletivos artísticos, sobretudo em fotografia que trabalham de forma colaborativa, fazendo diluir o conceito de autor único, como reafirma Queiroga (2012)¹⁰. Em contrapartida cresce também na academia a discussão sobre a autoria partilhada. Pensadores como Roland Barthes (2004) e Michel Foucault (1992) debatem a questão da autoria.

Visualizando essa questão hoje na prática artística, em sintonia com o surgimento e crescimento das novas tecnologias, o pensamento desses autores é uma assertiva para esse contexto. Segundo Martins (2013), estes filósofos questionam a noção da autoria como única, ajudando a repensar o tema.

A noção da autoria, anteriormente atribuída a um indivíduo determinado, em geral reconhecido por seus méritos e credenciais, se encontra deslocada na atualidade sob o impacto das tecnologias digitais. Em seu lugar, surge o autor em rede, de natureza difusa e distribuída, composto da interação entre

⁹ Em Cabo Verde a experiência foi mais intensa, por conta de um intercâmbio idealizado pelo Grupo Identidades que convidou o Tuia. O Grupo Identidades é uma unidade recentemente constituída (2011) e que tem sede na FBAUP, e opera nas áreas expandidas da arte, dando uma atenção especial às questões sociais e políticas da contemporaneidade.

¹⁰ QUEIROGA, Eduardo. Coletivo fotográfico contemporâneo e prática colaborativa na pós-fotografia. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Centro de Artes e Comunicação (CAC). Recife, 2012. Disponível em <<http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2012/04/Coletivo-Fotogr%C3%A1fico-Eduardo-Queiroga.pdf>>. Acesso em 19-07-2015.

uma multiplicação de autores que produzem uma obra de forma compartilhada (MARTINS, 2013, p. 33).

A prática artista está inclinada para a partilha em todos os seus aspectos. Penso que esse ato é uma resposta simbólica à condição individualista e neoliberal que nós próprios construímos. Nesse sentido a obra de arte, por sua vez, se dá a partir do diálogo necessário e urgente com o outro. O processo colaborativo no campo da arte, que vivenciamos com mais veemência hoje, traz influências principalmente da criação coletiva da produção teatral dos anos 1970, onde os seus integrantes tinham participação ampla na construção do espetáculo, ressignificando texto e dramaturgia.

A criação coletiva nasce como uma expressão de contracultura dos grupos, que queriam propor outro tipo de hierarquização, que se configurasse numa linha horizontal (SILVEIRA, 2011, p. 5).

Embora, essa noção não seja nova, porque a diluição da autoria como autor único tem suas origens desde sempre na história da humanidade, encontramos em Foucault (1992) e Barthes (2004) reflexões sobre a questão do autor determinado. Lembrando que a prática colaborativa sempre existiu.

Historicamente a experiência era transmitida por via oral. Em a Odisseia, por exemplo, ainda hoje não se sabe quem é o autor. Acredita-se que o livro foi construído a partir da partilha de experiências. A arte coletiva de narrar “morre” quando surge o autor único e seu direito a autoria. No início do século XIX, a figura do autor entra em voga.

Os textos, os livros, os discursos começaram efetivamente a ter autores (outros que não personagens míticas ou figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores (FOUCAULT, 1992, p. 47).

O surgimento de coletivos de criação em diversos campos do trabalho e a partilha na prática artística (re)afirmam a necessidade de trocas sensíveis. Cito o trabalho fotográfico da artista Paula Trope (nascida em 1962) da série *Os meninos*

(1993). A artista, ao trabalhar em parceria com as pessoas da comunidade, dá nome a cada pessoa que a ajudou, dividindo a autoria.



Da série *Os meninos* (1993). Paula Trope com a colaboração de Rodrigo de Maceda Pérpetuo. Fotografia com câmera de orifício. Impresso em papel colorido resinado.

4.3. Vestido para Montar.

Em Recife de 2005 a 2013, morei num bairro chamado Casa Amarela, onde se concentra uma ampla diversidade cultural. O bairro é dividido principalmente em morros. De um lado é possível ver o morro da Conceição, onde está erguida há mais de cem anos a estátua de Nossa Senhora da Conceição; e vizinho a ele, o morro do Alto José do Pinho, onde se concentra uma forte presença de terreiros de Candomblé. Talvez na periferia de Casa Amarela o diálogo entre os diferentes seja mais possível que nos centros urbanos, ainda assim revela choques.

Da janela do meu quarto assistia esse cenário todos os dias. Essa imagem habitou durante anos meu imaginário. Observar no dia 08 de dezembro, a festa para Nossa Senhora da Conceição, e do outro lado, no mesmo dia, a festa para Iemanjá, sempre me deixou curioso. Todo ano a cena repetia-se: de um lado, pessoas adeptas ao Candomblé acompanhavam a festa para a santa Católica; e do outro, pessoas da igreja Católica acompanhavam os festejos para a Orixá das águas. A Santa e a Orixá foram sincretizadas durante o colonialismo pelos africanos para

poderem cultuar suas crenças sem medo do açoite, visualizavam os poderes de seus Orixás na força dos santos do Catolicismo. Ressalto aqui que esse trânsito entre os dois credos é mais aberto por um lado, pois o diálogo do povo do Candomblé com a igreja Católica é mais comum que o oposto, já que o povo de santo se sente contemplado nas imagens dos santos do Catolicismo, e poucos Católicos fazem a mesma associação com os Orixás.

É nesse cenário complexo, de trânsito, na avenida e no bairro onde ocorrem essas procissões religiosas, que nasce o primeiro ensaio da série.

Como elemento mediador das ações, o vestido. Esse vestido foi doado ao Tuia por uma pessoa próxima ao grupo. Sabendo que o coletivo trabalha com performances e intervenções, essa pessoa fez a doação acreditando que o grupo poderia utilizá-lo em alguma de suas ações. Durante mais de três anos o vestido ficou esquecido entre os materiais usados pelo grupo, guardados na casa de um de seus membros. Esse vestido, segundo a doadora foi adquirido numa loja de roupas de segunda mão, como troca por outras peças.

Quando revirando as coisas do grupo para inventário do acervo do Coletivo nos deparamos com o vestido, esquecido dentro de uma sacola plástica de supermercado. Naquele momento veio à indagação de quem ele seria, surgindo a ideia de devolvê-lo à sua dona original e registrar esse encontro. Era um projeto que pretendíamos desenvolver devolvendo peças descartadas pelos seus donos, registrando através de depoimentos, vídeo e fotografia a reação deles com algo que haviam abandonado em outros tempos. Assim, fomos em busca da dona do vestido. Começamos procurando pela doadora, que nos levou à loja de segunda, mas que para nossa surpresa não mais existia, e nem sequer havia alguma outra referência.

Dada nossa decepção, guardamos o vestido. A pergunta de quem ele seria ficou rondando a cabeça e os assuntos dos membros do coletivo. Em nossos devaneios, surgiu uma luz: o vestido que ache um corpo. Assim, nasceu e foi tomando corpo o primeiro projeto com essa peça, intitulado *Vestido para Montar* (2011). Esse projeto nasceu com o finalidade de convidar membros e amigos do grupo para, através de composições performativas pessoais, dar corpo e vida ao vestido, arriscando-se como dono(a)s.



Imagem do vestido na exposição *Vestido para Montar*. Galeria da Associação de Ensino Superior de Olinda (AESO). Olinda, 2011.

Em *Vestido para Montar* as ações compuseram histórias através das memórias sugeridas por estes corpos, visualizadas por meio da fotografia. As primeiras imagens foram realizadas em parceria com o Tuia, que convidou os amigos performers, Thaís da Silva e Azaias Lira a agirem com ele, mediante as provocações e diálogos.

A primeira ação com a performer Thaís da Silva aconteceu por acaso num dia de festa de Nossa Senhora da Conceição, que é também de Iemanjá (no Candomblé), dia que é feriado municipal em Recife. Thaís estava passando o feriado conosco, e assim surgiu a ideia.

Ao verem as cenas propostas, (in)conscientemente as pessoas associavam a imagem daquela mulher vestida de vermelho, sentada numa encruzilhada da

Avenida Norte (Recife), ao sincretismo afro-brasileiro. A reação dos transeuntes de pararem, rirem, gritarem e apontarem de forma inquieta para aquela ação foi uma resposta interessante para nós, que de fora observávamos a nossa volta.

Ouvir Thaís ser chamada, pelos que seguiam em procissão para o Morro da Conceição, de *despacho de encruzilhada*, *pomba gira* e outros nomes pejorativos ligados ao Candomblé foi algo que deixou-me também inquieto. Estar naquele contexto religioso com o vestido era por si só um ato provocativo. Thaís, às vezes, transitava junto às pessoas que passavam vestidas de azul, em homenagem à Nossa Senhora, descendo ou subindo o morro. Estar de vermelho naquele momento representava estar na contramão dos sentidos dos outros, porque o vermelho era associado à cor do pecado, cor do diabo, que para os Católicos é confundido como Exu.

Os parceiros do Tuia assistiram a cena em diferentes pontos e registravam as reações, bem próximos às pessoas daquela comunidade.





Imagens da série *Vestido Para Montar*. Tuia de Artíficos, em colaboração com a performer Thaís da Silva. Fotografia Dori Nigro. Recife, 2008.

A outra ação aconteceu um ano depois, no mesmo bairro, dessa vez no mercado público, local que reúne muitas pessoas que estão ali para fazerem feira ou resolverem qualquer coisa. O mercado fica no centro comercial do bairro e muitos aproveitam para almoçar nos pequenos restaurantes e bares ao redor do velho edifício. Por este motivo, o horário escolhido foi a hora do almoço. A performance teve duas horas de duração, das 12 às 14 horas.

O performer e ator Azaias Lira vestiu-se, caminhou por entre as ruas do mercado, sentou-se para almoçar, e por fim, tomou água de coco e foi embora sem olhar para trás, deixando olhares inquietos e interrogativos. Discretamente, registrei as (re)ações. Durante os primeiros segundos era já possível ouvir as indagações e provocações principalmente dos homens que freneticamente demonstravam uma apreensão ao ver um homem vestido de mulher.

Alguns associaram diretamente a um time de futebol, do Estado de Pernambuco, que tem cores semelhantes ao vestido, e que havia perdido uma partida no dia anterior. Então, nesse contexto lembrava um pagamento de aposta

perdida. Outras pessoas associaram a ação a uma promessa. Outros diziam ser um louco de rua. E um senhor ligou a ação ao Orixá Xangô, chamando-o diretamente de *xangozeiro*. O termo *xangozeiro* é tão popular que assumiu, principalmente em Pernambuco, o nome da religião Candomblé. Alguns portanto, usam o termo de forma desrespeitosa.

Passados cinco anos dessa ação cito as palavras de Azaías Lira, depois das trocas de mensagens e imagens pelo facebook.

*Coco transgênico
Ou Mulher raposa?
Ou que fruta é essa?
Ou a mais intuitiva que me vem: Lápis de cera?*
(Azaías Lira pelo facebook, mensagem recebida em 04-06-2015).



Imagens da série *Vestido Para Montar*. Tuia de Artíficos, em colaboração com o performer Azaías Lira. Fotografia Dori Nigro. Recife, 2009.

Outra ação que cito foi realizada com o amigo e membro do coletivo, José Jaqson, numa sex shop, no centro da cidade de Recife. As imagens e a fala do

performer e membro do Tuia, José Jaqson, são quem melhores traduzem sua experiência em estar vestido.

Sex shop: à venda. Aberto, inquestionavelmente, à vontade do outro ou às vontades do outro, não à minha. Não foi confortável, dividir espaço com um manequim que estava longe de parecer comigo, ela-coisa e eu-gente. Uma prisão, sem movimentos, sem palavras... A expressividade era apenas estar ali, ficar ali, parado, silencioso, à deriva de mim. Não lembro o que me passava pela cabeça, talvez: O que estão pensando sobre mim? Mas, sem movimento, sem respostas... O vestido era isso mesmo, apertado, preso, encarnado, amarrado... Tirá-lo foi libertador (José Jaqson, mensagem enviada por e-mail em 03-07-2015).



Imagens da série *Vestido Para Montar*. Tuia de Artíficos, em colaboração com o performer José Jaqson. Fotografia Dori Nigro. Recife, 2010.

Outras ações foram realizadas, além dessas três, com pessoas, lugares e intenções diferentes.

Nádia Gobar é membro do Tuia e performa em muitas ações do coletivo. A ação com Gobar aconteceu num corredor de um edifício. O vestido não cabia nela, a

tentativa foi encontrar uma “saída de emergência” para seu corpo abarcar a indumentária.



Imagens da série *Vestido Para Montar*. Tuia de Artíficos, em colaboração com a performer Nádia Gobar. Fotografia Dori Nigro. Recife, 2010.

Clarissa Loureiro é Professora da Universidade de Pernambuco (UPE), e escolheu ser representada na varanda do apartamento do Tuia. A escolha pessoal se deu a partir de laços afetivos e proximidade que Clarissa estabeleceu com a casa e os membros do coletivo. Ela escolheu outro elemento do acervo do Tuia para combinar com o vestido, um guarda-chuva chinês. Clarissa não é performer. A ideia nesse projeto era de trabalhar também com pessoas que não eram necessariamente, da área performática.



Imagem da série *Vestido Para Montar*. Tuia de Artíficos em colaboração com Clarissa Loureiro.
Fotografia Dori Nigro. Recife, 2010.

Soraia Cavalcante também é Professora, sendo membro do Tuia de 2007 a 2010. A ação, uma das últimas que fizemos antes de sua saída do coletivo (por questões religiosas e pessoais), aconteceu no Sítio da Trindade. É um sítio histórico situado no bairro de Casa Amarela, Recife. O espaço remonta à invasão holandesa em Pernambuco (1630-1654), marcando uma história de conflitos entre portugueses e holandeses, evidenciando os processos de resistência e colonização em Pernambuco.

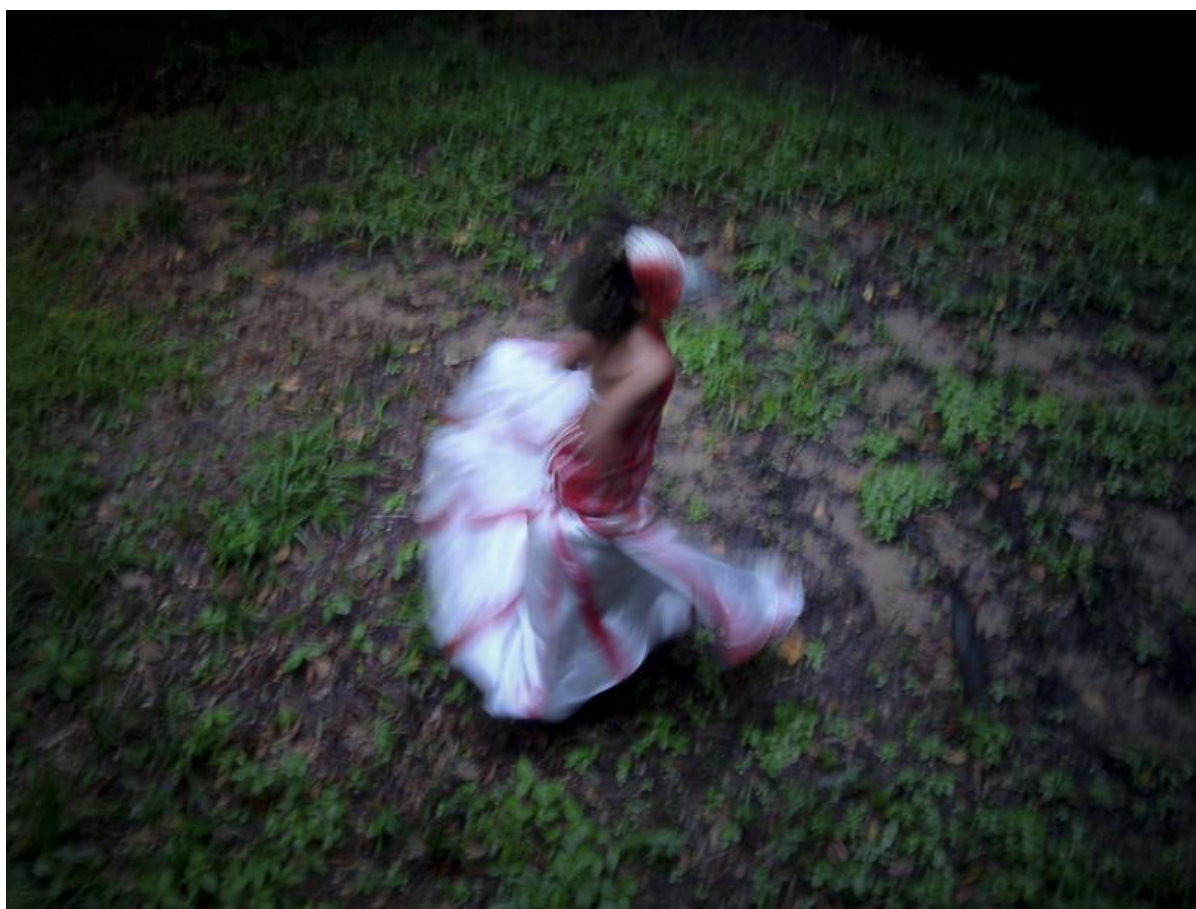


Imagem da série *Vestido Para Montar*. Tuia de Artíficos, em colaboração com Soraia Cavalcanti. Fotografia Dori Nigro. Recife, 2010.

Anderson Cipriano é historiador, e amigo do Tuia, contribuindo com algumas ações do coletivo. A sua performance aconteceu na Avenida Presidente Kennedy, zona suburbana de Olinda, Pernambuco. Essa avenida cruza muitos bairros da cidade, e passa quase em frente à antiga casa em que morava. A ação aconteceu durante a noite depois do convite para um café em sua casa.



Imagem da série *Vestido Para Montar*. Tuia de Artíficos, em colaboração com Anderson Cipriano. Fotografia Dori Nigro. Olinda, 2011.

Herick Roque é meu irmão e sempre contribui com o Tuia, participando de alguns trabalhos. A ação do coletivo se caracteriza pelo convite estendido aos

familiares de seus membros, como foi o caso da performance *O Ovo e a Bacia* (2010)¹¹ que teve participação da mãe e sobrinha de Nádia Gobar. A ação com meu irmão foi em nossa antiga casa, em Casa Amarela, Recife. Na época Herick tinha oito anos de idade. Escolheu usar uma máscara tradicional do carnaval de Pernambuco para ficar mais à vontade.



Imagem da série *Vestido Para Montar*. Tuia de Artíficos, em colaboração com Herick Roque. Fotografia Dori Nigro. Recife, 2011.

¹¹ <https://www.flickr.com/photos/spadasartesrecife/sets/72157624976364546/?view=sm>

Kely Ruana é minha prima e adora praia. Sua cor preferida é o vermelho. Quando apresentei o vestido ela tinha onze anos, além de quer ser fotografada quis ficar com ele. A ação aconteceu depois de um ensaio de moda que fizemos no mesmo dia, na praia do Bairro Novo, Olinda. Ela escolheu usar um tecido vermelho para compor sua cena.



Imagem da série *Vestido Para Montar*. Tuia de Artíficos, em colaboração com Kely Ruana. Fotografia Dori Nigro. Olinda, 2011.

Paulo Emílio é meu parceiro de vida e arte, e juntos fundámos o Tuia, ele foi um dos últimos a ser fotografado no projeto *Vestido Para Montar*, mas esteve sempre presente por trás da câmera nas ações anteriores. Sua ação aconteceu em Salvador, Bahia (2011) num quarto de hotel. Paulo desde sempre participa, atuando como co-criador nos projetos, ora sendo o fotógrafo, ora fotografado.



Imagens da série *Vestido Para Montar*. Tuia de Artíficios, com a participação do performer Paulo Emílio. Fotografia Dori Nigro. Salvador, 2011.

De tanto exercer o olhar fiquei instigado a ir para frente da câmera, convidando membros do Tuia que fotografei para me registrarem. Uma das primeiras ações que fiz, utilizando a indumentária, aconteceu na cidade do barro, em Tracunhaém (Pernambuco). Tracunhaém é um espaço de nascedouro de obras de arte, em cerâmica, da cultura popular do estado. Esse espaço foi ideal para o ponto de partida de um novo projeto que estava germinando, dando agora meu corpo ao vestido e à performance como oferta.

Paulo Emílio e Jaqson Sousa, nessa segunda fase de minha pesquisa, colaboraram, filmando e fotografando minhas ações com o vestido. Jaqson relatou-me através de mensagem por e-mail (2015) sua experiência de um dia ter vestido a

indumentária e depois estar do outro lado, filmando-me com o vestido que “um dia foi dele”.

Ver outro corpo dando corpo ao vestido foi divertido. Os sentimentos eram outros, o cenário era outro, a atmosfera era outra... Apesar de entender as desconstruções que o vestido provoca, no meio pode causar: estranhamentos muitos. Estava no registro do fenômeno, eu não o era. Confortável, não acha? (José Jaqson, mensagem enviada por e-mail em 03-07-2015).



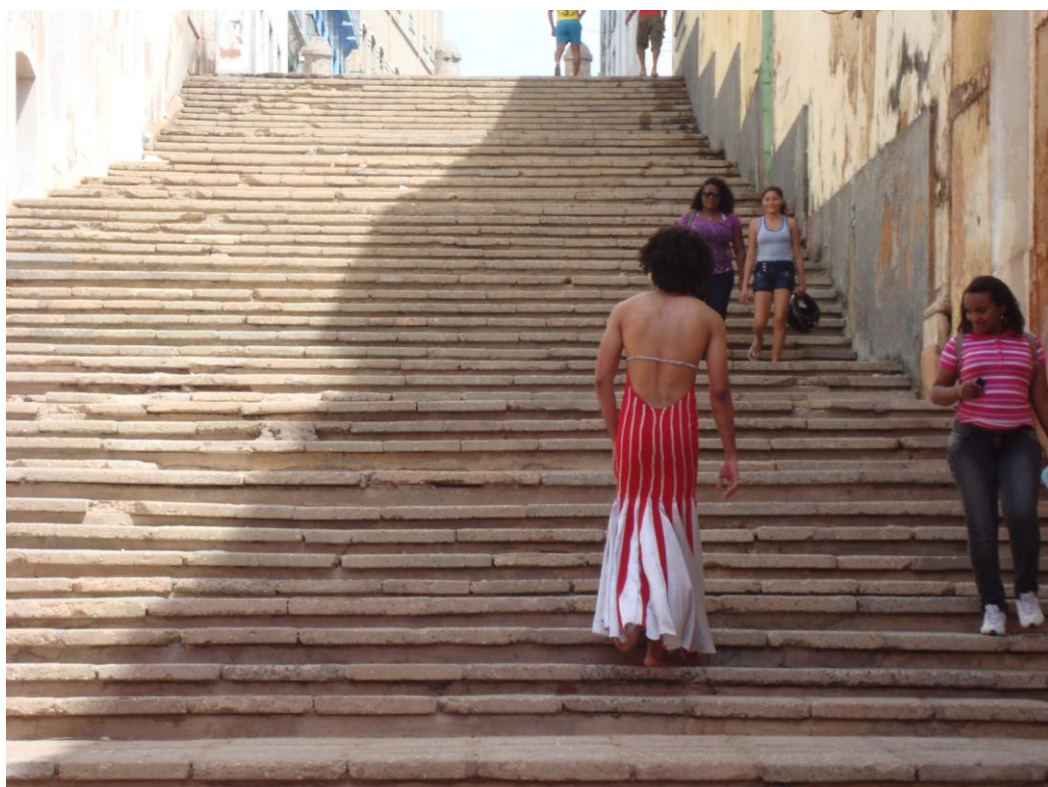
Ação com o Vestido. Tuia de Artíficos. Fotografia Paulo Emilio.Tracunhaém, Pernambuco, 2011.

4.4. Vestido na mala: exercícios de viagens.

Aqui apresento ações realizadas em momentos de viagens que se deram por meio da descoberta e do inesperado. Costumava levar o vestido na mala em cada viagem que fazia. Viagens pelo Brasil e fora dele.

São Luís, Maranhão, Brasil (2011).

A ação aconteceu num dos pontos mais conhecidos e abandonados da cidade, que são as escadarias do centro histórico. Lembro-me que vestir-me nesse contexto foi muito difícil, estava ainda no início de tudo. Era um momento de descobertas. Aos poucos ia sentindo-me mais confortável dentro dele do que fora. Depois de andar pelas ruas centrais de São Luís, fui almoçar num restaurante tradicional do bairro.



Ação Sem título, em São Luís, Maranhão. Tuia de Artíficos. Fotografia Paulo Emílio. 2011.



Ação sem título, em São Luís, Maranhão. Tuia de Artíficos. Fotografia Paulo Emílio. 2011.

Salvador, Bahia, Brasil (2011).

A ação em Salvador, Bahia, aconteceu numa relação de troca e descobertas entre mim e Paulo. Fotografamo-nos um ao outro com essa indumentária. A ação limitou-se ao quarto de hotel, não ousamos sair pelas ruas, embora tivéssemos vontade. A viagem à Bahia teve outros compromissos que nos deixaram sem tempo, estávamos prestando concurso público para a Universidade Federal da Bahia. Com o pouco tempo, sobrava-nos apenas o quarto de hotel para experimentarmos a roupa.



Ação sem título, em Salvador, Bahia. Tuia de Artíficos. Fotografia Paulo Emílio. 2011.

Pisa, Itália (2012)

Na Itália, inaugurei as primeiras ações fora do Brasil com o vestido. Em Pisa, estava noutro espaço e com outros públicos. Sentia outra atmosfera e clima. O frio era grande, por isso usei uma echarpe para proteger-me. Essa ação durou pouco tempo. Enquanto andava com o vestido e Paulo fotografava, fomos parados pela polícia Italiana logo nos primeiros minutos da ação que nos obrigou a interrompê-la.

Paulo foi interpelado pelos policiais, e teve que assinar um documento (abaixo), garantindo que as imagens só seriam usadas para fins acadêmicos, e não seriam divulgadas com objetivos comerciais. Nossos passaportes foram apreendidos para averiguação, e só fomos liberados após a assinatura deste termo circunstancial. Ficamos a pensar, como eles poderiam controlar as outras dezenas de imagens feitas pelos turistas, que fotografavam nossa ação ao lado da famosa torre. Eles estavam por todos os lados.



Ação sem título, em Pisa, Itália. Tuia de Artíficos. Fotografia Paulo Emílio, 2012.

Opera della Primaziale Pisana	Modulo del Sistema di Gestione per la Qualità	Mod_Dichiarazione uso immagini
	Modulo dichiarazione uso immagini	6 ITALIANO Rev. 1 del 12/03/2004

Al Segretario dell'Opera Primaziale
SEDE

OGGETTO: Dichiarazione uso immagini

Il sottoscritto PAULO EMILIO MACEDO PINO identificato a mezzo di PASSAPORTO
N° FF37226, dichiara di utilizzare le immagini riprodotte per fini personali/scolastico-didattici e
NON PER USI COMMERCIALI.

Responsabile per le dichiarazioni false qui eventualmente attestate, ringrazia.

Pisa, li 12 / 4 / 2012

In Fede

Paulo Emilio Macedo Pino.

VISTO *ISM*

Il responsabile area vigilanza e sorveglianza
(Dott. Francesco Malagola)

Allegati:

N° 2 FOTOCOPIE PASSAPORTO
 >
 >
 >
 >

Notificação da polícia Italiana. Assinada por Paulo Emílio depois da ação em Pisa, Itália, 2012.

Veneza, Itália (2013)

Estive um ano depois de volta a Itália, para acompanhar a 54ª Bienal de Veneza (2013). A ida, além de ajudar-me no aprofundamento do projeto desenvolvido, possibilitou-me vivenciar experiências performáticas nas ruas de Veneza. A ação aconteceu bem no centro de Veneza, na Praça de São Marcos. Eu vesti o traje e Paulo fotografou a ação.

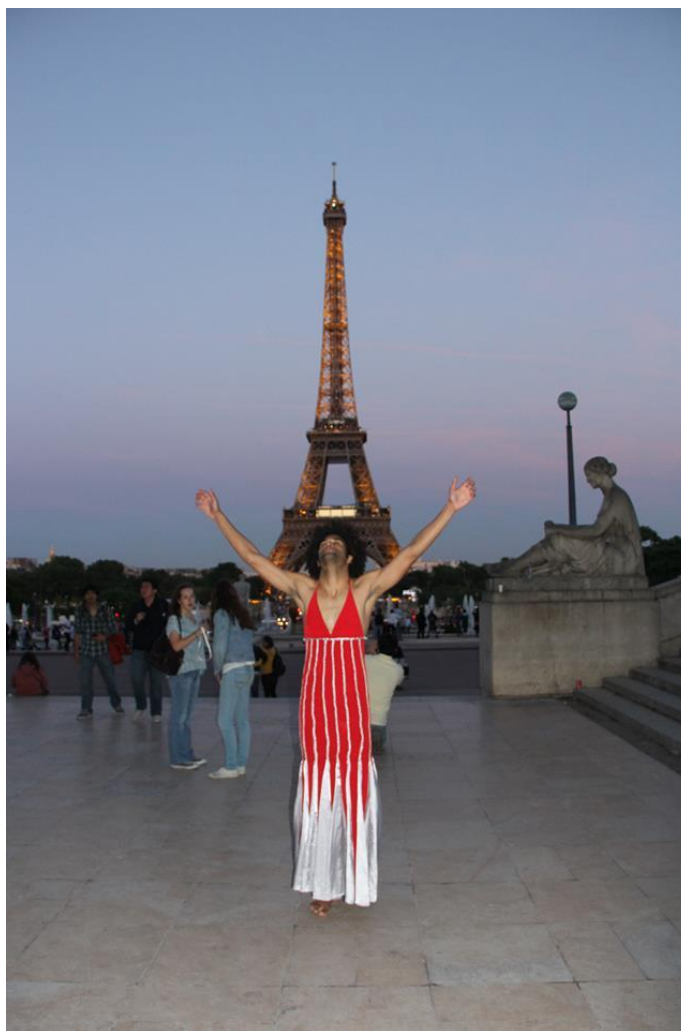
No primeiro momento meu corpo se confundia com outros corpos que passeavam pela praça, atentos aos pontos turísticos e ao que acontecia em volta. Veneza vivenciava um grande fluxo de arte, por causa da Bienal, e as pessoas pareciam preparadas para acolher e relacionar-se com tudo de “estranho” que viam a frente. Depois de alguns minutos virei alvo de câmeras fotográficas de todos os tipos, de todos os lados e direções. Andei pelas ruas estreitas da cidade até desaparecer por entre os becos e das objetivas que me alcançavam longe. Ensaíamos retornar dia seguinte, mas as águas cobriram toda a praça impossibilitando o que havíamos planejado.



Ação sem título, em Veneza, Itália. Tuia de Artíficos. Fotografia Paulo Emílio, 2013.

Paris, França

Em Paris, França, a performance foi tensa e rápida. A cidade vivia nesse período um momento de apreensão por causa de ameaças terroristas. Tudo que fosse acontecer na cidade deveria ter uma autorização prévia das autoridades. A questão é que uma autorização poderia demorar semanas. Como não tinha autorização ousei fazer a ação mesmo assim. Fiquei próximo da torre Eiffel, um dos lugares mais movimentados da cidade. Mas não por muito tempo.



Ação sem título, em Paris, França. Tuia de Artíficos. Fotografia Paulo Emílio, 2013.

Buenos Aires, Argentina.

Em Buenos Aires, a ação aconteceu num dos pontos mais míticos da cidade, o cemitério da Recoleta, onde está enterrado o corpo de Evita Perón, ex-primeira dama e ex-vice-presidente da Argentina, conhecida e devotada por suas ações sociais naquele país. A ação foi desenvolvida por mim e fotografada por Paulo. Usei patins para percorrer o cemitério que era bastante grande. A ação foi interrompida por nossa decisão, já que um enterro estava acontecendo no local.



Ação sem título (Cemitério da Recoleta), Buenos Aires, Argentina. Tuia de Artíficos, Fotografia Paulo Emílio, 2012.

Pela estrada

A série de trabalhos a seguir se deu em estradas brasileiras, onde o Tuia atua, no Nordeste do Brasil. Já era um projeto que o coletivo desenvolvia com outras indumentárias, pessoas e intenções, mas sempre utilizando placas de trânsito, criando em cima delas um contra-discurso.

O projeto intitulado *BR MARGINAIS* abriu espaço também para o experimento com o vestido. Nessas imagens utilizo as placas e informações presentes nas rodovias brasileiras, que deslocadas do seu uso habitual tem outro significado por meio da performance.

Vermelho é uma localidade de Pernambuco. Pitanga da Estrada está entre Paraíba e Rio Grande do Norte. Nas estradas desses estados é muito comum terem pessoas vendendo comidas para viajantes e caminhoneiros.

A Curva Perigosa é uma placa encontrada em muitos trechos da BR, dependendo da estrada ela indica o perigo que está a seguir. Peixe Gordo é uma pequena localidade do Ceará, que está bem próximo da estrada. Por conta destas pequenas localidades ao lado das estradas é comum vermos paragens de autocarro improvisadas com materiais diversos, pela comunidade. Iara é uma Sereia na mitologia brasileira, e também uma cidade do estado do Ceará.

As imagens aqui foram criadas em momentos de viagens que aconteceram entre 2012 e 2015. Muitas vezes o registro da imagem é rápido por causa dos perigos das estradas, principalmente à noite. Para facilitar, percorro os quase mil quilômetros de um estado a outro já vestido dentro do carro à espera do momento de uma ação oportuna. Aqui em Portugal já visualizei diversas placas em algumas aldeias, imaginando compor novas cenas para minha pesquisa com o vestido agora no verão, e quem sabe poder utilizar estas imagens na exposição final.

A última fotografia da série feita no Brasil, vista logo abaixo, anuncia minha intenção de manter a obra aberta a novas propostas de intervenção.



Da série *BR Marginais* (BR - 428, Km 95 - Pernambuco). Fotografia Paulo Emílio, 2014.



Da série *BR Marginais* (BR - 428, Km 95, Pernambuco). Fotografia Paulo Emílio, 2014.



Da série *BR Marginais* (BR -101, divisa entre os estados da Paraíba e Rio Grande do Norte).

Fotografia Paulo Emílio, 2013.



Da série *BR Marginais* (BR - 304, Rio Grande do Norte). Fotografia Paulo Emílio, 2013.



Da série *BR Marginais* (BR -116, Ceará). Fotografia Paulo Emílio, 2015.



Da série *BR Marginais* (BR - 116, Ceará). Fotografia Paulo Emílio, 2015.



Da série *BR Marginais* (BR - 116, Ceará). Fotografia Paulo Emílio, 2015.



Da série *BR Marginais* (CE - 040, Ceará). Fotografia Paulo Emílio, 2015.



Da série *BR Marginais* (BR - 116, Ceará). Fotografia Paulo Emílio, 2015.



Da série *BR Marginais* (BR - 116, Ceará). Fotografia Paulo Emílio, 2015.

4.5. Vestido para intercâmbios.

São ações pensadas e criadas no âmbito de projetos e intercâmbios artísticos realizados, pelo Tuia de Artíficos, quando da vinda para Portugal. Aproveitando os estudos do mestrado, e minha pesquisa imagética com o vestido, tirei partido das oportunidades para vestir-me em outros espaços.

Cabo Verde.

Viajei a Cabo Verde ano passado (2014), nas vésperas do carnaval. Eu e Paulo fomos convidados pelo Professor José Paiva, Diretor do Doutorado em Educação Artística (DEA), e atual Diretor da FBAUP. O convite foi para que o Tuia realizasse oficinas e intercâmbios performáticos em parceria com os alunos da M_EIA, Mindelo Escola Internacional de Arte.

Aproveitei esta viagem e levei o vestido com a intenção de performar com ele, como sempre faço quando me desloco para outros espaços. Em Cabo Verde, a experiência em vídeo teve o mar como cenário. O mar que liga e divide dois países (Brasil, Cabo Verde). As águas salgadas que levaram muitos dessa terra para a outra. Entro no mar. Desapareço no mar. Não morro. Batizo-me. Renovo-me.

Esse vídeo, *sem título*, que tem duração de cerca de cinco minutos teve a parceria do Professor José Paiva, Paulo Emílio e Joana Paradinha (Doutora pela FBAUP).



Sem título. Frame da ação em Cabo Verde. Tuia de artifícios, com a colaboração de José Paiva. Filmado por Joana Paradinha e Paulo Emílio, 2014.

Morro no Mar - Santiago de Compostela.

A ação *Morro no Mar* aconteceu durante um projeto de viagem e intercâmbio poético, fazendo o caminho, de comboio, do Porto, Portugal para Santiago de Compostela, na Galiza, Espanha. A cada paragem do comboio, descíamos, percorríamos o lugar e apropriávamo-nos da cidade que estava ao nosso alcance, seus espaços, suas possibilidades e visualidades. Ficamos dois dias em cada cidade (Viana do Castelo, Valença, Tuí, Vigo e Santiago) experienciando escrita poética e intervenções no espaço.

A ideia foi do Tuia junto com a Professora Madalena Zaccara. Durante as viagens, escritas e performances foram propostas pelos participantes (Eu, Paulo e Madalena).



Registro da performane *Morro no Mar*. Tuia de Artíficos. Santiago de Compostela, Fotografia de Paulo Emílio. 2014.

Noite que te quero a mais noite das noites no frio da noite escura. A praça, única entre todas as praças no mundo se esvazia aos poucos. O mundo vai embora. A iluminação é vaga na cidade milenar e o tempo nos observa das janelas ameaçadoras. Pontos de luz, apenas. Como se fossem luzes de fogueiras de inquisições perdidas nas dimensões de ontem. O ar de repente parece denso de gritos e de fumaça e eu tenho medo da fé dos outros que me contempla lá de longe, da catedral. Encolho-me e me sinto estrangeiro na dimensão do aqui e agora. Mas, qualquer coisa (que não sei especificar de forma racional, cartesiana, apolínea) está ali sentada comigo na escada onde me posiciono. Qualquer coisa que cheira a tempo, a memória... Não necessariamente à minha, mas a uma memória compartilhada da qual me apropriar e que me faz tremer com a carga de emoção comum aos tantos seres que, como eu, aqui também um dia se esconderam de medo da noite e dos seus fantasmas, de medo dos homens e de suas fogueiras e sambenitos. Aqui, junto a meus companheiros de antigos terrores, nestes degraus semidevorados pelos séculos, tremo. No centro da pouca luz está a fonte e a água que é a origem de tudo e todos. Que é partida e porto. Sempre fico pensando no como homenageamos a água em todos os restos de civilizações que sobrevivem para além de Kronus, o impiedoso. Das Itaquatiaras da Paraíba a essa fonte da qual não me lembro do nome... É na água que mora o mito e o mistério. Das sombras vem a cor antes da forma. O vermelho do vestido antes do negro do homem. Minha função, além de me esconder, era a de fotografar a ação e as formas. Travei e a figura passou por mim e já não era o amigo Dori Nigro e a sua ação de morrer no mar simbolizado pela água da fonte, mas o vermelho do vestido no negro da noite e foi só isso que a máquina registrou: uma cor no escuro. Na hora lembro que tentei amarrar meus pensamentos a coisas práticas. Do tipo: quantos barquinhos de papel havíamos dobrado juntos durante a tarde fria de Santiago de Compostela.... Ou de como eu havia temido o frio da água ou, mesmo, em quantas vezes eu havia escrito "Morro no mar" pensando em Inaês e Iemanjás. Porém, a magia da noite e da água da fonte e o medo dos fantasmas no escuro levaram as certezas da tarde e tudo, agora, não

existia mais para além da forma vermelha que eu não consegui registrar e que caminhava para o frio da água fria que era o meu frio também. E tudo foi a partilha do instante, do choque do corpo quente, escuro, com o frio da noite, o frio da água, o frio dos deuses, o frio do infinito, o frio.... (Madalena Zaccara, depoimento enviado por e-mail sobre a performance *Morro no Mar*).

4.6. Exercícios para vídeoperformance no Porto, Portugal.

Esses experimentos refletem ações desenvolvidas no atelier como processo criativo do MPAC, tendo a performance em diálogo com o vídeo. O vídeo passa a ser compreendido como um procedimento de interligação mediática e a ser valorizado em seu caráter de interface, como uma rede de conexões entre as práticas artísticas (MELLO, 2008, p. 36).

A prática que apresento tem em sua natureza uma relação híbrida, vídeo e performance dialogam ao mesmo tempo. Não há como separar uma linguagem da outra, mas antes entender a relação entre ambas no trabalho. Essas linguagens, por sua vez, atuam intervindo e provocando sensibilidades no espaço que é construído. O trabalho em vídeo desenvolvido, e que será exibido na exposição no mês da defesa, age como forma de experimentalismo no ato do registro de um corpo em transe, em movimento.

A sequência abaixo reflete sobre registros de trabalhos desenvolvidos nessa vertente, principalmente no contexto de algumas disciplinas do MPAC. “O registro em fotografias e filmes torna-se privilegiado para as obras transitórias no espaço e tempo” (FREIRE, 2006, p. 25).

Aos Náufragos (2013)

Foi uma das primeiras ações que desenvolvi, com essa indumentária, quando da minha chegada à cidade do Porto. A ação estava inserida como proposta de trabalho final da disciplina Arte e Tecnologia mediada pelo Professor André Rangel.

As garrafas, simbolicamente, representavam mensagens a serem decifradas que eram jogadas à sua própria sorte. Essa performance registrada em vídeo inaugurou um caminho para ações que viriam mais tarde. O trabalho foi realizado nas ruas do Porto.



Frame da performance *Aos Náufragos*. Registro de Paulo Emílio e André Rangel, 2013.

Risco (2014)

Risco foi uma performance inserida noutra disciplina, Campos e Especificidades da Prática Artística, mediada pela Prof^a Cristina Mateus, com a colaboração do Professor Silvestre Pestana. O resultado de um intenso debate em torno desse trabalho resultou nessa performance que foi apresentada no espaço Maus Hábitos, na finalização da exposição *Sentidos e Directions* do MPAC (2014). Risco foi um amadurecimento para a performance que viria a seguir a *Miss Segura*.



Frame da performance *Risco*. Atelier MPAC. Porto, 2013.



Frame da performance *Risco*, no espaço Maus Hábitos, Porto. Fotografia Helena Ferreira, 2014.

A Prof^a Madalena Zaccara, (Pós-doutora - FBAUP), esteve presente no dia da performance e escreveu sobre a ação.

Do risco que nos bate na cara a cada segundo já nos fala e nos cala cada olhar que damos ao espelho de todo dia. Autorretratos fugazes, mordazes, irônicos ou conformados de cada dia de nossa vida. Do risco que buscamos nas esquinas, nas noites, nos abismos dos olhos das pessoas distantes já

nos aterroriza o grito futuro das manchetes de jornais que amanhecem escorrendo sangue no café da manhã de quem olha a vida através das vidraças. Do risco de falarmos de nós, de todos nós plurais, legais, noturnos, notívagos, malditos, medrosos, periféricos, marginais nos fala o artista. Dori Nigro montado em seu vestido vermelho suado, usado, assassinado a cada apresentação que sempre pode ser a última como bem lembra a performance que teve lugar nos Maus Hábitos na cidade de Porto, Portugal em 2014: “Risco”. O vestido vermelho, longo, decotado, nos informa do perigo de viver acima, de lado, alheio a todos os riscos que espreitam os fora dos trilhos, das trilhas, das retas ou curvas estabelecidas, determinadas e determinantes. Risco de viver depois do escuro, no dark side of the moon, nas encruzilhadas dos caminhos onde reinam Exu, Dionísio, Dori Nigro e cada um de nós que não tem medo de portas trancadas nem de nada para além do não ser. Mesmo que o próximo passo seja uma área demarcada por faixas amarelas e pretas: a cena do crime onde fica enfim o vestido vermelho como prova material (Madalena Zaccara, depoimento enviado por e-mail sobre a performance *Risco*).

4.7. Exercícios de Videoperformance no Nordeste do Brasil

Apresento um recorte de cinco ações, em diálogo com o vídeo, realizadas nesse ano (2015), no Nordeste do Brasil, em parceria com os membros do Tuia (Nádia Gobar, José Jaqson e Paulo Emílio); do meu irmão Herick Roque; e com David Sobel, (colega do MPAC). Os vídeos foram construídos em dois estados do Nordeste, Pernambuco e Ceará.

Em Pernambuco as ações aconteceram na cidade de Camaragibe, no bairro de Aldeia (área preservada de mata atlântica fechada), onde corre uma fonte que transforma-se em riacho no meio do matagal; na zona rural da cidade de Jaboatão dos Guararapes, onde se encontra uma barreira localizada numa plantação de cana-de-açúcar; e no litoral da cidade de Olinda, na praia de Iemanjá, onde tem-se erguida uma estátua em homenagem a rainha das águas do mar.

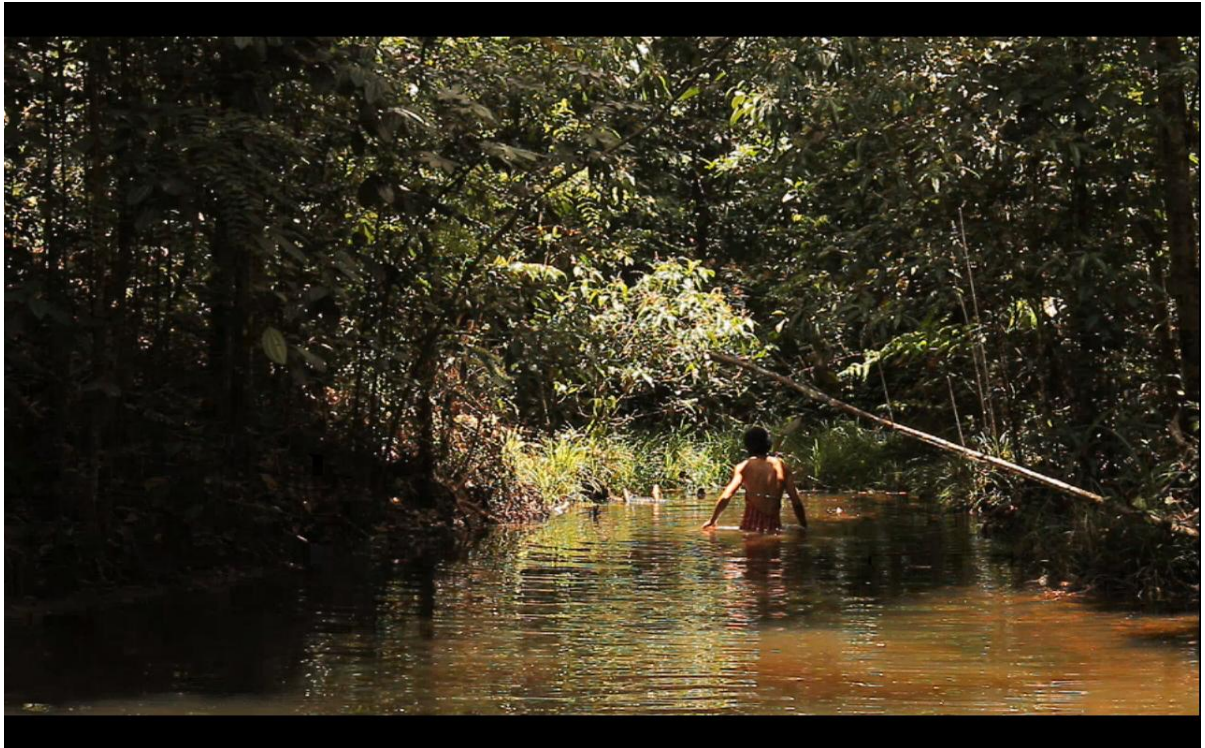
No Ceará, as performances aconteceram nas margens da CE 040, numa parte da estrada constituída por uma barreira com pequenos lagos de água parada. É um local onde tem lugar construções e ampliações da rodovia.



Videoperformance sem título (2015). Tuia de Artíficios. Jaboatão dos Guararapes, Pernambuco.
Filmagem José Jaqson.



Videoperformance sem título (2015). Tuia de Artíficios. Praia de Iemanjá, Olinda. Filmagem José Jaqson.



Videoperformance sem título (2015). Tuia de Artíficos. Aldeia, Camaragibe (PE). Filmagem David Sobel.



Videoperformance sem título (2015). Tuia de Artíficos. CE 040, Cascavel, Ceará, 2015. Filmagem Paulo Emílio.

4.8. Uma performance para um público.

Esse ano, no contexto do evento *Serralves em Festa*, na Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves a 29 de Maio de 2015, minha relação com a performance teve novamente como mote o vestido. Desloquei-me de ações mais íntimas para ofertar-me para outros públicos, estabelecendo uma relação mais direta e de espetáculo. A performance intitulada *Miss Segura* nasceu do convite da Prof^a Rita Castro Neves, e foi amadurecida junto ao grupo Sintoma de performance, investigação e experimentação, coordenado por ela na FBAUP.

A ação desenvolvida partia de um projeto maior pensado pelo Tuia, que teve a parceria da performer Helena Ferreira. O experimento consistiu em três ações distintas, com três vestidos diferentes que dialogavam em cena. As performances interligadas foram, assim nomeadas: *Desafogada* (Helena Ferreira), *Promessas* (Paulo Emílio) e *Miss Segura* (Dori Nigro). Essas três performances integraram um grupo ainda maior de outras propostas, conduzidas pelas mentes criativas de alunos da graduação e pós-graduação da FBAUP.

Miss Segura nasceu a partir da leitura que eu vinha desenvolvendo acerca das questões de gênero em Butler (2012), e identidade em Haal (2011). O desfile sugerido em cena foi idealizado a partir de pesquisas de vídeos de moda brasileira. Experimentei usar um par de patins também de uma dessas décadas, e uma faixa de Miss, onde lia-se o título da performance. Nesse trabalho também há uma relação biográfica com minha curta carreira como modelo de passarela no Brasil.

De segunda mão, da cabeça aos pés. Assumir os desgastes do uso-tempo. Vestir-se de noite, de dia. (U)Trajar a rigor pode ser um risco, uma trilha, uma pista, um vestígio, uma linha. Por um fio, a deslizar sobre gêneros, procura-se um corpo que sustente, resista, suporte metades. Arriscar traduzir-se em trânsitos, para além das marchas, faixas, modelos. Quem segue à risca? Quem segue arrisca (texto sinopse da performance construído em parceria com Paulo Emílio).



Performance *Miss Segura* (2015). Tuia de Artíficos. Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves. Fotografia Ana São José.

Alguns amigos e pessoas próximas, não obrigatoriamente ligadas às áreas das artes, que presenciaram e fotografaram as ações, enviaram-me por e-mail imagens e comentários com suas impressões sobre as performances. Sobre *Miss Segura* Bruno Dutra, brasileiro, estudante do doutorado em Ciências da Computação, pela Universidade do Porto, disse:

As performances retrataram, no meu ponto de vista, algumas das posições atribuídas as mulheres hoje em dia. o Dori Nigro, por exemplo, em *Miss Segura*, para mim personificou a necessidade da mulher em estar preocupada (e por vezes obcecada) na estética, não só para o seu prazer como para o prazer de outros, especialmente o de seu companheiro. Por isso a questão de andar sobre patins, no meu entender representa a mulher andando sobre os saltos (Bruno Dutra, depoimento sobre a performance *Miss Segura*, enviado pelo Facebook).

Miss Segura é o fechamento de um ciclo do trabalho escrito. Sentir seguro diante do suporte do vestido, pronto para defendê-lo e também defender-me dessa roupa que visto. Sinto que o vestido não me prende mais, nem eu o prendo mais em mim. Nada mais me “segura”, nem a ele. A coisa mais segura que sinto e sei é que ainda poderão surgir novas imagens nesse intervalo da entrega do trabalho até a defesa dele, como uma preparação para um abandono.

Considerações finais

“A conclusão, no que diz respeito ao âmbito artístico é algo que não existe, pelo que qualquer tentativa de fechamento será despropositada” (GUIMARÃES, 2008).

Comungo com a ideia de Guimarães de que a prática artística é em si inconclusa, não tem obrigação de ser exata, e mais do que respostas lança questões.

No percurso que escolhi trilhar a conclusão pode ser pensada não como um fim, mas como um caminho que encontra veredas que levam a outros espaços, deslocamentos. Cada ação realizada, neste projeto, acaba por ser uma espécie de consequência de outras, que se constituíram antes da incorporação do vestido. As memórias pessoais e afetivas, base para costurar as ancestralidades e mitologias, estão nesta experimentação, encarnadas no traje, criando um diálogo contínuo entre o que trago como marca (meta)física e o objeto que escolho performar.

Essa escultura, fusão, que se forma entre meu corpo e o traje, é uma oferta constante aos deuses que me regem, perseguem, persigo e permito existir, ao deixar que esses deuses sejam e estejam dentro e fora de mim. Deuses naturais que explicitamente encontram-se nos ambientes e pessoas, e por isso mesmo dificulta sua revelação, compreensão, pois “o óbvio é a verdade mais difícil de se enxergar” (LISPECTOR, 1998, p. 45).

A tentativa de enxergar uma conclusão para um desejo em constante experimentação é a sensação de se poder engarrafar nuvens. E nuvens trazem imagens diversas e mutáveis, e povoam imaginários particulares que se concretizam por meio da partilha destes sonhos, delírios, transe.

Dessa forma a conclusão estará sempre em mutação, seguindo as mestiçagens da prática, do transe, do trânsito, do ir e vir. Um trânsito que respeita os caminhos, mas que não escolhe placas, horas, chão, água e ar antecipadamente.

Os experimentos em foto e videperformance vivenciados no âmbito do projeto *Vestido para Montar*, ampliou minhas perspectivas de utilização da indumentária. Nessa intervenção a roupa buscava outros corpos como donos/as, procurando alguém que lhe desse corpo e volume, que lhe sustentasse. Eu, que antes via o traje no corpo de outras pessoas, representando seus desejos de interação com o mundo, mediados pelas orientações do coletivo Tuia de Artíficios, neste novo

exercício chamado *No tempo que fui Sereia* senti-me desafiado. Essa provocação possibilitou-me, através da mesma indumentária, novos direcionamentos, atualizando minhas lembranças familiares, minhas referências ancestrais, meus modos de me projetar no mundo e de processá-lo.

Essa alquimia se revela com a vontade de ser e estar nos espaços e tempos, sem estar preocupado com a repercussão do que isso possa representar. As oferendas, no Candomblé, são postas nas encruzilhadas das estradas, nas ondas dos mares, nas águas correntes dos rios e fontes, nas matas etc. E se são apreciáveis a natureza as recebe sem questionar. Apreciável aqui no sentido de vir de dentro, de ser verdadeira e não ultrajada. Coloco-me nesta pesquisa como uma oferenda que sabe do sentido que carrega, e que espera que seja acolhida, levando as pessoas a refletirem sobre suas verdades, quem sabe despertando para as verdades das outras pessoas, apontando para um diálogo possível entre verdades diversas. Verdades que estão personificadas no corpo, na veste, no cabelo, nos olhos, na fala, na (des)crença, no comportamento afetivo, sexual, político etc. De alguma forma somos todos uma oferenda para o mundo, e podemos ser bem recebidos ou não por ele, e a recíproca é verdadeira.

Em *Num tempo que fui sereia* busquei amadurecer aquilo que trago comigo desde o Brasil, mas que no Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas (MPAC) criou mais corpo, uma prática performativa que se aproxima do mito, afro-brasileiro, da Sereia para falar do hibridismo que está presente no fazer artístico do performer. Assim, assumi ser dono de um vestido, e emprestei meu corpo tipicamente “masculino” às ações, sustentando uma peça socialmente tida como “feminina”, um vestido de gala vermelho com detalhes em prata, conhecido no Brasil como modelo sereia.

A Sereia é uma metáfora para citar as mitologias que estão presentes com outros nomes, em tempos e espaços múltiplos, mas que trazem em si elementos da ligação do humano com a natureza, traduzidos pelo processo de criação artística. Os Orixás do Candomblé, seus poderes e suas indumentárias mostram-me a fluidez de se ser homem, negro e artista sem receios de suas representações, empoderando-me, fazendo-me tomar consciência de minha própria história, das histórias de minha avó, das histórias dos que vieram antes dela e das muitas outras histórias de contemporâneos dela e meus.

Trabalhar com esses mitos é com certeza um caminho de autoconhecimento. Desde o Nordeste do Brasil até chegar a Porto, Portugal, busquei construir uma relação entre o que criava e a energia dos Orixás do Candomblé, encarnando os elementos naturais condizentes a eles.

Nas imagens que crio os espaços mudam, mas o vestido continua como signo presente, resistindo às intempéries do tempo, e sempre à espera de meu corpo a sustentá-lo. Corpo e vestido são metades complementares, quase um (quase uma Sereia).

Trabalhar em parceria com o coletivo Tuia de Artíficos, bem como com pessoas convidadas enriqueceu essa pesquisa. O que esses encontros e diálogos proporcionaram, de uma forma geral, foi a constituição de uma rede de intercâmbios, de trocas de experiências, para além da ajuda na captação das cenas e da descoberta de caminhos inesperados.

Os referenciais teóricos e o contato com a criação de alguns artistas, que citei neste registro escrito, contribuíram para que eu pudesse apropriar-me de conteúdos fundamentais para elaboração de uma criação artística processual e partilhada.

Olhando pelo retrovisor, penso que o andamento deste projeto e das ações desenvolvidas importam mais que o resultado final propriamente dito, levando em consideração a expansividade do campo da prática criativa como exercício infindo, uma prática alimentada pelo olhar existencial reflexivo sobre a diversidade humana que nos obriga a decifrá-la através de desafios diários.

Vivenciar essa diversidade encorajou-me a olhar para essa roupa de outra forma, bem diferente de antes, quando me perguntava sobre os/as possíveis donos/as desta veste. Usá-la e permitir que ela me usasse foi compreender que “o hábito jamais fará o monge”, quando este hábito é somente uma veste... Mas o hábito no sentido de costume, maneira de se comportar, modo regular e usual de ser, de sentir ou de realizar algo através de uma prática repetida, é gerador de conhecimento e experiência incomensuráveis. Portanto, fotografar esta veste em outros corpos, tempos e espaços, e ser fotografado com ela, em outros espaços e tempos, foi uma experiência que me fez perceber que os caminhos estão sempre abertos. É no decorrer do palmilhar destes caminhos, e veredas, que tiramos nossas próprias conclusões.

Por fim, vejo este trabalho como um diário imagético, permeado por caracteres autobiográficos e referências de vida e pesquisa social, mesclado de tudo

que pude costurar neste vestido. Cada microtema que surge é uma escama nova a constituir o corpo deste *Tempo que fui sereia*. Andar vestido com microtemas sociais é sempre um desafio aos “códigos estabelecidos”. Toda Sereia, ser híbrido e mítico que é, traz em si seu canto de mistério e sedução. *No Tempo que fui Sereia* meu canto é de liberdade.

Bibliografia

AMORA, Antônio. *Dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Editora Saraiva, 2009.

ANDRADE, M. SEQUEIRA, P. *Expandir fronteiras: O vestir como ação poética e política*. 23º Encontro da ANPAP. Ecossistemas Artísticos. Belo Horizonte, 2014.

Disponível em

<<http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simposio10/Rita%20Moraes%20de%20Andrade;%20Rosane%20Preciosa%20Sequeira.pdf>>. Acesso em 09-05-2015.

ANDRADE, Oswald. *Poemas menores*. Porto: Editora JPMS, 1972.

BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica: Un arte paradójico*. Barcelona: Editora Du Regard, 2003.

BARTHES, R. *A morte do autor*. São Paulo: Editora: Martins Fontes, 2004.

Disponível em <http://ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf>. Acesso em 09-07-2015.

BAUER, Martins W; GASKELL, George; ALLUM, Nicholas C. *Qualidade, Quantidade e interesses do conhecimento: evitando confusões*. In BAUER, Martins W; GASKEL, George. "Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático". Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchy. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro. Editora: Jorge Zahar, 2005.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora civilização Brasileira, 2012.

CARYBÉ. *Os Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*. Salvador: Editora Bigraf, 1993.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

COTTON, Charlotte. *A fotografia com arte contemporânea*. Tradução: Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

DEMO, Pedro. *Pesquisa e construção do conhecimento: metodologia científica no caminho de Habermas*. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1994.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução: Marina Appenzelier. São Paulo: Editora Papirus, 1993.

- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Editora: Martins Fontes, 1999.
- FABRIS, Annaterea. *Disfarce e identidade: O corpo travestido*. Anais eletrônicos do XXII encontro estadual de história da ANPUH. São Paulo, 2014. Disponível em <http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1405360254_ARQUIVO_AnnateresaFabris1.pdf>. Acesso em 12-06-2015.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais. Uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2004.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Sinergia Relume Dumará, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Tradução: José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Editora Passagem, 1992.
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*. Lisboa: Editora Orfeu Negro, 2007.
- GROSENICK, Uta. *Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI*. Tradução: Carlos Sousa de Almeida. Lisboa: Editora TASCHEN, 2002.
- GUIMARÃES, Filipa. *Experiência-limite*. Dissertação (mestrado). Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas (MPAC). Faculdade de Belas Artes do Porto (FBAUP). Porto, 2008.
- Hall, Stuart. *Quem precisa de identidade?* in Silva, tomaz Tadeu da. "Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais". Tomaz Tadeu da Silva (org.). Rio de Janeiro: Editora: Petrópolis, 2011.
- JACOBI, J. *Complexo, arquétipo e símbolo*. São Paulo: Editora: Cultrix, 1995.
- KAFKA, Franz. *Os Contos*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2012.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Editora Ateliê Editorial, 2001.
- LARTE, Coutinho. *Entrevista*. Folha de São Paulo (04-11-2010). Entrevistador Ivan Finnotti. São Paulo. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/825136-cartunista-laerte-diz-que-sempre-teve-vontade-de-se-vestir-de-mulher.shtml>>. Acesso em 23-06-2015.
- LAVER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. Tradução: Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1989.
- LEXICON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.

- LIGIÉRO, José. *Iniciação ao candomblé*. Rio de Janeiro: Editora Record Nova Era, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.
- MARTINS, Beatriz. *Autoria e Propriedade: inflexões e perspectiva de uma relação em crise*. "Logos - Comunicação e Universidade". Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGC). Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Vol. 20, n. 02, páginas (32-43), 2013.
- MAY, Tim. *Pesquisa social. Questões, métodos e processos*. Porto Alegre: Editora Artemed, 2001.
- MELIN, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2008.
- MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Monica Costa Netto. Exo experimental (org.). São Paulo: Editora 34, 2005.
- REY, Sandra. *A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA). v. 1, n.1, maio 2008. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, páginas (8-15). Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62>>. Acesso em 05-06-2015.
- RIBEIRO, Valécia. *Fotoperformance: A poética do corpo do artista mediado pela imagem tecnológica*. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC). Universidade Federal da Bahia (UFBA). Salvador, 2010.
- ROCHA, Everaldo. *O que é mito*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução: Constancia Eggejas. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- SANTANA, Geronimo. "É D'Oxum". In <http://www.vagalume.com.br>. Disponível em <<http://www.vagalume.com.br/geronimo/e-doxum.html>>. Acesso em 10-07-2015.
- SILVEIRA, Eduardo. *Quando tudo pode virar texto: a influência da criação coletiva e do processo colaborativo na dramaturgia contemporânea*. Revista Anagrama: Revista científica interdisciplinar da graduação. Ano 5. Setembro - Novembro, São Paulo, 2011.

- SOUZA, Patrícia. *Axós e Ilequês: Rito, mito e a estética do candomblé*. Tese (doutoramento) em sociologia. Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS). Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2007.
- WARR, Tracy; JONES, Amelia. *The Artist's Body*. London: Phaidon, 2009.
- ZACCARA, Madalena. *Anotações sobre as artes visuais na Paraíba*. João Pessoa: Editora Ideia, 2009.